

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À  
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI

COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ART (M.A.)

PAR  
SIRIKANLAYA CHOTMANEE

VISION PARALLÈLE : CRÉATION, ENVIRONNEMENTS ÉTHÉRÉS

AOÛT 2015

Ce travail de recherche a été réalisé  
à l'Université du Québec à Chicoutimi  
dans le cadre du programme  
de la Maîtrise en art

CONCENTRATION : CRÉATION

Pour l'obtention du grade : Maître ès art M.A.



## RÉSUMÉ

Ce mémoire fait partie intégrante de la recherche-crédation développée lors de mon passage à la maîtrise en art à l'UQAC. Il met en lumière l'influence que certains éléments de la culture traditionnelle thaïlandaise ont eu sur mon travail, et plus particulièrement la danse traditionnelle que j'ai pratiquée dans ma jeunesse. Mes racines culturelles sont autant de traces de mon identité et de mon passé. C'est pourquoi j'ai d'abord dirigé ma pratique vers un contexte de création spécifique, qui inclut des éléments de la tradition, de la culture et la danse folklorique thaïlandaise et auxquels je suis toujours attachée. J'ai fait, lors de ma recherche, une merveilleuse rencontre avec une communauté en Thaïlande qui pratique la danse folklorique traditionnelle, et cette expérience se retrouve transposée dans ma production finale. De plus, cette recherche in situ m'a permis d'exploiter une nouvelle piste : la tradition, de son adaptation à la contemporanéité.

J'ai aussi découvert que mes productions prennent la forme de concepts et se matérialisent dans des installations-vidéos interactives. Mon œuvre finale a en effet pris forme à la suite d'expérimentations basées sur ma problématique de recherche et ma pratique en art numérique. Chaque expérimentation m'a permis de mettre en lien tous les thèmes qui me sont chers tout en utilisant différents médiums, toujours en adéquation avec mon processus de création. Cette présente recherche est ainsi venue enrichir mon travail par des références théoriques et artistiques, en plus d'être appuyée par les témoignages des participants qui ont interagi avec mes œuvres.

## REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier ma directrice de recherche, Mme Constanza Camelo Suarez, pour ses conseils, son support, son appui moral et sa disponibilité malgré un horaire chargé, qui m'ont permis d'accomplir cette recherche.

Je tiens également à remercier Mr James Partaik, merci d'avoir partagé son savoir-faire et pour ses nombreux conseils qui ont fait avancer mes recherches.

J'aimerais aussi remercier à l'ensemble du corps professoral de la Maîtrise en art : Mme Constanza Camelo Suarez, Mme Diane Laurier, Mme Élisabeth Kaine, Mr Michaël La Chance et Mr Marcel Marois.

Un grand merci aux membres de jury : Mme Constanza Camelo Suarez, Mr James Partaik et Mr Carl Bouchard.

Un merci tout particulier à Rajamangala University of Technology Lanna (RMUTL), Chiangmai et au gouvernement Thaïlandais qui m'ont soutenu financièrement et qui m'ont permis de poursuivre mes études au Québec. Merci également à Mr Anucha Kaewluang, Mr Tumanoon Ninlawan et Mr Thaworn Fanchompoo, professeurs au RMUTL pour leur appui.

Je remercie grandement à l'équipe de danse folklorique thaïlandaise, Baan Tha. Chiangmai.

Merci à mes correctrices de mémoire : Mlle Justine Bourdages, Mlle Laurie Girard, Mme Charlotte Moreau de la Fuente.

Mes remerciements vont aussi aux techniciens : Mr Stéphane Bernier, Mr Pierre Tremblay-Thériault, Mr Claude Lebeau, Mr Denis Bouchard et Mme Nathalie Villeneuve. Je remercie également le Service de l'audiovisuel et Mme Mona Savard pour leur travail remarquable. Merci aussi au SCAN d'avoir accueilli mon projet de fin de maîtrise.

Merci à mes amis et collègues de la maîtrise pour ces moments inoubliables : Mlle Justine Bourdages, Mlle Valérie Essiambre, Mlle Gabrielle Boucher, Mlle Lydia Mestokosho-Paradis, Mlle Rudy Mae Vézina Dionne, Mlle Amélie Berthet, Mlle Chloé Merola, Mlle Carolyne Gauthier, Mlle Marie-Michèle Bergeron, Mlle Laurie-Anne Dufour Guérin, Mr Jaime Patarroyo, Mr Anusorn Khabpet et Mlle Laurie Girard.

J'éprouve pour ma famille d'accueil à Chicoutimi une profonde gratitude. Merci à ma deuxième famille, pour leurs encouragements, leur générosité et leur ouverture d'esprit.

Finalement, un grand merci à Mme Jamnong Nambutr, ma mère, pour son support et son amour inconditionnel. Sans oublier Mr Anusorn Khabpet, merci d'être resté positif et de m'avoir accompagné à chaque instant.

## LISTE DES FIGURES

1 <i>Deadpan</i> , Steve McQueen, New York, États-Unis (1997) .....	4
2. Sirikanlaya Chotmanee, Mes doigts courbés vers le haut, Chicoutimi, Canada (2015) .....	15
3. Sirikanlaya Chotmanee, Danse folklorique thaïlandaise, Chaiprakan, Chiangmai, (2015) .....	17
4. Sirikanlaya Chotmanee, La croyance dans la danse folklorique, Chaiprakan, Chiangmai, (2015).....	19
5. Sirikanlaya Chotmanee, Rassemblement des équipes de danse folklorique thaïlandaise lors d’une occasion importante, Chaiprakarn, Chiangmai (2015).....	21
6. Rirkrit Tiravanija, <i>Untitled 1993 (shall we dance)</i> , New-York, États-Unis (2010) - Crédit photo : Chris Kendall.....	23
7. Antoni Muntadas, <i>On Translation : El Aplauso</i> (1999), Bogota, Colombie - crédit photo : Magdalena Martinez-Franco.....	27
8. Sirikanlaya Chotmanee, <i>Danse contemporaine</i> , UQAC (2013).....	30
9. Sirikanlaya Chotmanee, Installation vidéo - <i>Couper les piments</i> , UQAC (2013).....	33
10. Sirikanlaya Chotmanee, Interactivité dans l’œuvre <i>Coller – Décoller</i> , UQAC (2013)	36
11. Sirikanlaya Chotmanee, <i>Coller – Décoller</i> , UQAC (2013).....	36

12. Sirikanlaya Chotmanee, La note séquentielle de chaque image, <i>Coller – Décoller</i> , UQAC (2013) .....	37
13. Sirikanlaya Chotmanee, Panorama : le processus - Photoshop, <i>Couper les piments</i> , UQAC (2013) .....	43
14. Sirikanlaya Chotmanee, Panorama : le processus - Photoshop, <i>Couper les piments</i> , UQAC (2013) .....	43
15. Sirikanlaya Chotmanee, <i>Couper les piments</i> , UQAC (2013) .....	44
16. Sirikanlaya Chotmanee, Performance (1), <i>Pad Pak</i> , La Florida, UQAC (2013) .....	48
17. Sirikanlaya Chotmanee, Performance (2), <i>Pad Pak</i> , La Florida, UQAC (2013) .....	48
18. Sirikanlaya Chotmanee, Installation, <i>Pad Pak</i> , La Florida, UQAC (2013) .....	49
19. Sirikanlaya Chotmanee, <i>Entre la vie</i> , Chicoutimi, Canada (2011) - Crédit photo Anusorn Khabpet.....	51
20. Sirikanlaya Chotmanee, <i>Boîte à mystère</i> , Illusion apparente, L'Œuvre de l'Autre, UQAC (2012).....	54
21. James Partaik, <i>Field recording &amp; 3D sound</i> , Chiangmai, Thaïlande (2014) - Crédit photo : Anusorn Khabpet.....	59
22. Constanza Camelo, Atelier de performance, Chiangmai, Thaïlande (2014) .....	59
23. Jaime Patarroyo, <i>Wiring Challenge</i> , Chiangmai, Thaïlande (2014).....	60
24. Anusorn Khabpet, Sirikanlaya Chotmanee, Atelier Mapping, Chiangmai, Thaïlande (2014).....	60
25. Anusorn Khabpet, Sirikanlaya Chotmanee, <i>PechaKucha</i> , Chiangmai, Thaïlande (2014) .....	61

26. James Partaik, Conférence, Chiangmai, Thaïlande (2014).....	61
27. Sirikanlaya Chotmanee, Installation performative, Chiangmai, Thaïlande (2014) .....	67
28. Sirikanlaya Chotmanee, <i>La parole suspendue</i> , SCAN, UQAC (2015).....	68
29. Sirikanlaya Chotmanee, Installation, <i>La parole suspendue</i> , SCAN, UQAC(2015).....	72
30. Sirikanlaya Chotmanee, Capture de mouvement déclenché(lumière rouge), SCAN, UQAC (2015) .....	74
31. Sirikanlaya Chotmanee, l'action imperceptible, SCAN, UQAC (2015).....	79
32. Sirikanlaya Chotmanee, une marche circularité, SCAN, UQAC (2015) .....	80
33. Sirikanlaya Chotmanee, faire entendre la musique, SCAN, UQAC (2015).....	81
34. Sirikanlaya Chotmanee, mes main dansées (originale), SCAN, UQAC (2015) .....	86
35. Sirikanlaya Chotmanee, mes mains qui dansent(modifiée), SCAN, UQAC (2015).....	87
36. Sirikanlaya Chotmanee, Plan de l'exposition : La parole suspendue, SCAN, UQAC (2015).....	97
37. Sirikanlaya Chotmanee, affiche : La parole suspendue, SCAN, UQAC (2015), conception de l'affiche : Justine Bourdages .....	98
38. Sirikanlaya Chotmanee, L'équipe de danse folklorique thaïlandaise, Baan Tha, Chiangmai (2014).....	99
39. Mr Chamlong Khamma, officier de cérémonie, une prière aux professeurs, Chiangmai, Thaïlande (2014) - Crédit photo : Anusorn Khabpet.....	100

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	i
REMERCIEMENTS .....	ii
LISTE DES FIGURES.....	iii
TABLE DES MATIÈRES .....	iv
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE 1: CONTEXTE DE CRÉATION .....	7
1.1 L'influence de la tradition.....	9
1.1.1 La pratique du Bouddhisme dans la vie quotidienne.....	9
1.1.2 La danse thaïe .....	12
1.2 La recherche in situ.....	16
CHAPITRE 2: CADRE THÉORIQUE .....	24
2.1 L'art sociologique .....	25
2.1.1 Antoni Muntadas : El Aplauso.....	26

2.1.2 Danse contemporaine : la rencontre entre la danse thaïe et l'art actuel .....	28
2.2 Installation .....	31
2.2.1 L'interactivité selon Edmond Couchot et Norbert Hillaire .....	34
2.2.2 Coller-Décoller : le lien entre les objets d'une œuvre .....	34
2.3 L'image et la vidéo .....	39
2.3.1 La reproduction dans l'œuvre .....	39
2.3.2 <i>Couper les piments</i> (2013) .....	41
2.4 L'aspect sonore et la performance .....	45
2.4.1 Rirkrit Tiravajana : Pad Thaï (1990) .....	45
2.4.2 Le son et l'œuvre .....	50
CHAPITRE 3: PROJET FINAL .....	57
3.1 L'exposition .....	68
3.1.1 La parole suspendue .....	69
3.1.1.1 Sa source .....	70
3.1.2 La projection vidéo mapping .....	75



3.1.3 L'Install - Action.....	77
3.1.4 L'aspect sonore .....	82
3.1.5 L'installation : Danse Contemporaine II.....	84
CONCLUSION .....	89
BIBLIOGRAPHIE.....	93
ANNEXES.....	96

## INTRODUCTION

La culture nous éduque sur la façon de voir notre quotidien. Le lieu d'où nous venons aussi. C'est la base de toute référence émotionnelle et physique. Dès notre plus jeune âge, on apprend à se construire une identité dans cet environnement qui nous entoure. Inconsciemment, cela fusionne avec notre perception, notre mode de vie et nos actions. Je suis thaïlandaise, et aujourd'hui je vis au Québec. Lorsque je suis partie de mon pays, un grand bouleversement s'est produit. C'est grâce à cela que mon esprit s'est ouvert et cette recherche est issue de ce bouleversement identitaire.

L'identité est un sujet que j'aborde dans ma production. J'ai quitté mon pays natal, la Thaïlande, en 2006 pour venir étudier au Canada. Dès lors, je ne pensais pas ressentir autant de sentiments à l'égard de cette action. L'absence et l'éloignement de mon ancien entourage se sont changés en une puissante forme de nostalgie. L'environnement autour de moi, qui comporte de grandes différences avec la Thaïlande, m'a rapproché graduellement vers mes origines. J'ai dû m'adapter aux changements de la société occidentale dont je n'étais pas accoutumée. J'ai ainsi cherché un point d'équilibre pour avoir une bonne stabilité mentale. Cette contradiction entre l'éloignement de mon lieu de naissance et l'approfondissement de ma culture dans un lieu inconnu est devenue une situation intéressante pour ma recherche. Celle-ci est arrivée au même moment que j'ai commencé à apprendre à vivre dans la culture québécoise. De plus, le fait d'approfondir mes racines thaïlandaises m'a permis de m'éclairer sur une nouvelle forme d'apprentissage. Certains

veulent trouver leur place, avoir leur propre identité dans un environnement donné. C'est une sorte de conséquence à vouloir créer son espace unique.

*[...], mais paradoxalement on s'est aperçu que plus on repoussait les frontières pour s'ouvrir à d'autres cultures, plus on se recentrait sur ses propres racines et sur ses origines.<sup>1</sup>*

Accepter que je suis différente dans ce nouvel environnement a augmenté chez moi le respect de soi. J'ai acquiescé le besoin d'adopter ces nouveaux changements dans ma nouvelle vie. Le fait d'accepter cette mixité identitaire a engendré en moi la capacité de garder mon esprit ouvert à la nouveauté. Mon entité thaïlandaise est inéchangeable, mais mon identité se modifie selon la réalité à laquelle je me confronte. Selon le contexte du lieu, il y a un changement qui s'opère dans nos actions, car l'esprit s'imprègne des modes de vie dudit lieu. Ainsi, une nouvelle parcelle du caractère de l'identité se crée. Je me plonge dans mes propres traces, de la sorte, mes expériences du passé et mes connaissances nouvelles amplifient mon identité. Ceci crée une *identité hybride*.

À travers les références artistiques consultées lors de mes recherches, j'ai remarqué que chaque artiste a une manière différente de parler de la tradition dans leur travail ; tout dépend du lieu, de leurs expériences de vie et du contexte de l'œuvre. Cela m'a montré une autre possibilité de créer en développant une nouvelle forme esthétique, plus influencée par le contenu de la tradition Thaïlandaise.

---

<sup>1</sup> ENCRYCLOPEADIA UNIVERSALIS. (2015, 31 mai). Avant-garde, Encyclopedias Universals, l'encyclopédie libre. Saisi le 31 mai 2015, de <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/avant-garde/> p.7

Pour appuyer ma démarche, j'ai utilisé comme référence le travail des artistes thaïlandais qui ont travaillé sur leur identité et traité de la même problématique que moi.

*En Thaïlande, des artistes singuliers comme Rikrit Tiravanija, qui vit à New York, Nain Rawinchakul ou Surasi Kusolwong inventent et développent, chacun à sa manière, une nouvelle pratique fondée sur la convivialité, la rencontre et la fusion des cultures. L'un travaille l'art de la cuisine, les habitats praticables ; l'autre détourne les affiches populaires de cinéma, les véhicules, les tissus pour les intégrer dans la culture occidentale tout en déplaçant ainsi les repères. Aurasi Kusolwong utilise, par exemple, sa connaissance des us et pratiques locales (commerce, massage) pour entrer en communication avec le public<sup>2</sup>*

De mon côté, je travaille principalement sur la culture thaïlandaise, ma culture, et sur les expériences que j'ai vécues parce qu'elles participent à la construction de mon identité, me la font *sentir*. Et je vois, suite à cette réflexion, à quel point la société a un impact sur ma vie. Nous sommes tous influencés par la société d'une certaine manière, et ses impacts sur nous sont variés ; la société et l'individu sont interreliés. Cette interrelation fonctionne de deux manières : la société influence l'individu et l'individu influence la société. On en retrouve un exemple dans le travail de l'artiste d'origine grenadine et né à Londres, Steve McQueen, dans son film *Deadpan* (1997) (cf. figure 1). L'artiste y aborde le thème de l'identité par son expérience de la bi-culturalité, son appartenance à deux cultures totalement différentes. Dans ce film, l'artiste est debout devant la façade d'une maison et cette dernière s'effondre sur lui. Il reste cependant debout, son corps passant par l'ouverture de la fenêtre lorsque la façade tombe au sol. Ainsi, même si tout est détruit dans son environnement, il arrive à demeurer stable physiquement et mentalement. McQueen fait référence au film *La maison démontable* et à la célèbre cascade de

---

<sup>2</sup> ENCRYPLOPEADIA UNIVERSALIS. (2015, 31 mai). Avant-garde, Encryclopeadia Universals, l'encyclopédie libre. Saisi le 31 mai 2015, de <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/avant-garde/> p.9

Buster Keaton. Il aborde la question du décalage entre ses origines et son lieu de naissance. Son film étant en noir et blanc, je perçois un lien direct entre le dispositif de son film et l'origine grenadine de l'artiste. C'est d'une manière semblable que je voudrais arriver à laisser une trace de mes origines thaïlandaises dans mes œuvres.



Figure 1 - *Deadpan*, Steve McQueen, New York, États-Unis (1997)

Mon objectif ne vise cependant pas à traiter d'une problématique reliée à la société ni à la difficulté d'être immigrant, aussi mon œuvre ne traitera pas de questions politiques comme c'est le cas de l'artiste mexicain Guillermo Gómez-Peña, travail qui reste incontournable en ce qui a

attire à la question de l'identité. Son œuvre m'inspire au niveau de sa problématique et des méthodes qu'il utilise afin d'actualiser ses sujets dans le but d'en produire des œuvres contemporaines. Son travail de performance et ses critiques ont contribué au développement des débats sur la diversité culturelle, l'identité et les relations américano-mexicaines. Guillermo se met toujours en scène dans son œuvre, jouant avec les codes traditionnels de sa culture. Mais même lorsque le contexte change, il est toujours possible de reconnaître le mexicain en lui.

Ma problématique de recherche s'articule donc autour d'une pratique artistique qui cherche avant tout à être le résultat hybride des liens culturels, traditionnels et contemporains. Ma recherche-crédation, telle qu'expérimentée dans le cadre de mes études de deuxième cycle, a comme objectif de mettre à l'épreuve les relations et les influences de la culture thaïlandaise afin de produire un objet d'art. Pour ce dernier, j'ai exploré diverses voies au moyen de l'installation et en tissant des liens avec la vidéo, le son et l'art performance. Mon projet final a été influencé par toutes ces mises à l'épreuve où les différents médiums peuvent entrer en dialogue les uns avec les autres. Ainsi je prends un objet qui a déjà existé, mais je le montre différemment, à ma façon.

J'ai également travaillé à partir des questionnements qui ont surgi en moi face au travail d'autres artistes et face à d'autres créations, de façon à enrichir mes connaissances et à augmenter mes expériences afin de développer mon parcours artistique. Afin d'en conserver une trace, j'ai archivé chaque expérimentation et chaque production dans divers formats : photographies, sons et vidéos.

Pour ma production finale, j'ai travaillé l'art vidéo et l'installation. J'ai tiré profit du Studio de création en arts numériques de l'UQAC (SCAN) comme espace d'expérimentation. En accompagnement à la partie vidéo, la partie sonore du travail vient créer et compléter l'ambiance que je cherche à offrir au spectateur. Le son est essentiel, puisqu'il donne une profondeur à l'interprétation et la compréhension générale de l'œuvre, en permettant aux spectateurs de voyager et d'intérioriser l'expérience vécue dans l'espace de l'exposition. L'usage de l'art numérique vient intensifier l'expérience et met en contact l'œuvre et le spectateur grâce à l'interactivité.

Finalement, ce mémoire interprète mon travail de recherche-crédation et suit l'évolution de ma pratique artistique tout au long de mes trois années de maîtrise. Mon expérience, en tant qu'étudiante étrangère au Québec, m'a permis de développer ma connaissance des arts. Cette dernière s'est ensuite amplifiée avec le temps, à la suite des différents déplacements que j'ai effectués et des lieux que j'ai explorés. Les trois chapitres qui composent ce mémoire cherchent donc à faire la lumière sur le comment, dans le cas de ma pratique, l'art occidental rencontre l'art oriental, et, de cette rencontre, comment est née une œuvre.

J'aborde notamment dans le chapitre I le contexte de création, qui, dans ma pratique, découle d'une influence de la tradition et qui guide le choix de mes créations. Dans le chapitre II, je traite des références artistiques et théoriques qui encadrent cette recherche-crédation. Avant de présenter, dans le chapitre III, le projet final qui est le résultat de mon passage à la Maîtrise en art de l'UQAC.

## **CHAPITRE I**

### **CONTEXTE DE CRÉATION**



*Nous sommes rassemblés avec un groupe de femmes venant du village Baan Prato muangphahong. Nous aimerions présenter notre respect aux professeurs et instaurer ce rituel de recueillement, en conservant ce lieu de prière proche de nous. Pour qu'il nous suive partout où nous irons, peu importe l'emplacement et qu'il soit toujours dans nos pensées : à la maison, au temple, à l'appartement... Nous invitons tous les professeurs qui nous enseignent l'art, la tradition et tout ce qui est important. En espérant que vous nous souhaitiez du succès, du succès, du succès. Et que toutes nos envies se réalisent. Si nous vous profanons involontairement, que ce soit par la pensée, la parole ou les gestes ; veuillez nous pardonner. Si aujourd'hui, nous répétons le sacrilège devant vous ou à votre insu, s'il vous plaît, professeurs, nous vous prions de nous pardonner en toute sincérité. Nous vous demandons de nous aider pour que nos vies soient remplies de bonheur, que nous ayons une bonne santé, que nous dormions bien et qu'aucun*

*malheur ne nous accable. Que nous soyons tranquilles lors d'un voyage. Que tous les dangers nous échappent et que nous ayons de la chance et une longue vie. Satu Satu Satu.*

Chamlong Khamma, officier de cérémonie, Une prière aux professeurs [Traduction libre]

## **1.1 L'influence de la tradition**

Après avoir passé quelques années loin de mon pays natal, la nostalgie s'est faite de plus en plus présente et de plus en plus claire. Je me suis remémoré des souvenirs, et mes productions ont commencé à prendre la forme de mes pensées. Aujourd'hui, j'aborde des thèmes thaïlandais traditionnels dans mon travail artistique et ces thèmes présentent de forts liens avec la religion bouddhiste. Dans ce chapitre, il sera essentiellement question de l'influence de l'environnement oriental. Je suis née et j'ai vécu pendant dix-huit ans en Thaïlande. Ce contexte a grandement influencé mes préoccupations artistiques. Il est donc naturel que je reste marquée par ce contexte, et ce même si j'habite au Québec. La rencontre de ces deux environnements me permet par contre de créer d'une manière hybride et d'exposer ici l'impact de cette rencontre sur ma pratique artistique.

### **1.1.1 La pratique du Bouddhisme dans la vie quotidienne**

En Thaïlande, la majorité de la population a un parcours religieux ou bien spirituel et a été en contact avec le Bouddhisme. De ce fait, la société thaïlandaise est influencée par ces pratiques. C'est une relation forte, toujours en lien l'une avec l'autre. La religion bouddhiste est attachée à

la communauté thaïlandaise depuis très longtemps, elle permet d'unir les gens par la spiritualité. Le temple est l'endroit où se font les cérémonies religieuses, et ces vieilles traditions perdurent depuis la naissance du pays. Nous retrouvons également au temple un patrimoine culturel conservé depuis les temps anciens. Les individus viennent à cet endroit afin de pratiquer leur croyance, ce qui leur amène du bonheur et vise à purifier tous les mauvais aspects de leur vie. C'est pour cette raison que la religion est une composante prédominante dans la société thaïlandaise, elle apporte un bien-être chez les croyants. De plus, les valeurs promues par le Bouddhisme permettent de favoriser l'atteinte de certaines ambitions et viennent appuyer les efforts à les réaliser.

Nos valeurs sont acquises culturellement. Chaque enfant naît avec sa propre façon d'acquérir les connaissances, mais son intellect naturel n'est pas encore autonome. Ainsi, c'est l'environnement de l'enfant qui va lui apprendre de façon automatique ce qu'il doit faire et savoir. C'est la première étape de l'apprentissage. En grandissant, l'enfant devient de plus en plus conscient des choix qu'il fait, il garde l'essentiel de ce qu'il a appris, de ce qu'il croit, de ce qu'il a à faire et de ce qu'il doit dire, etc. La croissance de la perception est très importante pour le développement et l'évolution mentale de l'individu. Notre intellect grandit jour après jour, notre pensée devient de plus en plus raisonnable. Je suis bouddhiste parce que mes parents le sont depuis longtemps. Tous les membres de ma famille le sont également. Dans mon enfance, j'ai participé à plusieurs événements religieux et l'image que je me suis faite de la religion a été marquée par les gens autour de moi. Personnellement, je crois que le principe de base de toutes les religions c'est de ne pas agir négativement, de faire de bonnes actions, protéger et supporter sa religion dès que l'on

en a l'occasion. C'est-à-dire ne pas renier ses croyances, et ce même si l'on n'est pas pratiquant, garder en tête les bonnes valeurs et mettre de côté les éléments auxquels nous n'adhérons pas. Ainsi, la religion sera stable, permanente, parfois en déclin chez certaines personnes, tout dépendant de l'usage qu'en font les disciples et de l'image qu'ils en présentent au monde. Je ne suis pas une personne très pratiquante, je conserve de la religion bouddhiste seulement son noyau.

Même si j'accepte l'héritage de ma culture au niveau de la pratique spirituelle reliée au Bouddhisme, je suis quelqu'un qui aborde le réel à partir de son aspect matériel. Je crois aux choses palpables, ce qui est concrètement vrai, où l'on peut trouver une solution pour l'appliquer de notre vivant. Je n'aime pas ce qui n'existe pas, ce que l'on ne peut pas prouver, parce que je ne peux pas savoir si ce sera bon pour moi.

La perception de la vie pour un bouddhiste est simple : on naît, on grandit, on tombe malade et quand le temps arrive, c'est la mort. Il faut accepter cette fatalité. C'est la réalité et on ne peut pas s'écarter de cela. Oui, nous ne sommes pas obligés d'être malades, mais il faut apprendre à évacuer ces inquiétudes de notre esprit. Il faut laisser partir ce qui est mauvais, car on ne sait jamais quand la mort viendra nous chercher. Chaque minute est précieuse et on doit l'utiliser intelligemment. Ce concept de la vie spirituelle me permet de passer à travers les obstacles et de rester dans la réalité.

Le Karma est un autre aspect important de la religion bouddhiste. Roland Barthes décrit le Karma comme étant l'enchaînement des actions, de leurs causes et de leurs effets<sup>3</sup>. Par exemple, si l'on est une bonne personne, notre Karma sera bon et il nous arrivera de bonnes choses dans notre vie. Bien sûr, le contraire peut aussi s'appliquer.

Avant d'achever cette partie, je noterais que la religion bouddhiste est constamment reliée à ma façon de vivre et de penser. C'est pourquoi dans ma création artistique l'aspect religieux s'infiltré souvent, soit de manière directe ou indirecte. C'est un aspect que je ne dois pas oublier, et que je dois respecter afin de rester moi-même et continuer ainsi.

### **1.1.2 La danse thaïe**

La danse folklorique a une grande importance dans la culture thaïlandaise. Elle représente notre identité, notre quotidien ainsi que les différents modes de vie de chaque époque. C'est, non seulement une forme de divertissement, mais elle symbolise aussi l'attachement au rituel religieux et les variétés culturelles et communautaires qui la pratiquent. La danse nous expose une image particulière et reflète la diversité de la société.

La Thaïlande est un pays situé au centre de l'Asie du Sud-Est. Dans le passé, c'était un lieu de passage obligatoire si l'on voulait faire du commerce, surtout pour les Occidentaux. Grâce à cela, un échange culturel a émergé, ce qui a instauré une variété d'expressions traditionnelles et

---

<sup>3</sup> Barthes, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris : Éditions du Seuil, Collection Tel Quel, 1977, p.77.

artistiques. La danse thaïe est une trace de cet échange et de ce qu'il a apporté au milieu des arts. Certaines danses sont rattachées à une époque importante de l'histoire du pays. Et elles découlent des réussites déterminantes qui ont eu lieu au cours de l'histoire du pays, grâce aux échanges culturels entre les commerçants étrangers et la population locale.

Chaque style de danse folklorique thaïlandaise peut exprimer différents sentiments : l'amour, la tristesse, la colère, etc. Ces émotions sont démontrées par différents gestes réalisés par la personne qui danse. Par exemple, la position des bras et des doigts du danseur peuvent rendre compte de différentes émotions, et ils peuvent parfois présenter le caractère d'un personnage par la chorégraphie.

La danse thaïe a été influencée par plusieurs pays, et surtout par l'Inde. Avec le temps, l'exigence formelle de la danse s'est développée pour s'intégrer à la vie quotidienne de chaque peuple de la Thaïlande. La danse est ainsi devenue unique, car la population thaïlandaise se l'est appropriée en l'adoptant et en y ajoutant des caractéristiques propres à ce pays.

En ce qui touche à la religion, la danse folklorique thaïlandaise est utilisée par les gens pour montrer leur respect, prier ou faire un vœu au prophète afin de demander une vie paisible. On souhaite par exemple l'abondance agricole, la bonne santé, ou même la victoire dans une guerre. Les individus de l'époque cherchaient un appui moral, c'est pour cette raison qu'ils ont créé le portrait d'un dieu inventé pour représenter leur source spirituelle. Dans certaines régions du pays, ce type de danse est en lien avec un objet sacré, cela existe encore aujourd'hui et cela continuera.

On remarque une grande délicatesse dans la danse thaïe, qui s'accompagne habituellement d'une musique traditionnelle, différente selon chaque type danse. La musique rend la danse plus séduisante.

Dans la plupart des écoles en Thaïlande, un cours obligatoire est enseigné du primaire au secondaire : *L'art et la culture thaïe*. Il vise à survoler tous les types d'arts : la danse, l'art visuel, la musique et l'histoire de la danse thaïe. C'est grâce à ce cours que j'ai appris à danser, à savoir comment travailler mon corps et à déplacer chaque partie de celui-ci.

Même si je n'ai pas pratiqué cette danse depuis un certain temps, il reste une trace d'elle en moi : mon anatomie a gardé le souvenir de la pratique et cela se remarque à la forme de mes doigts courbés vers le haut et à mon corps flexible. Ce sont des indicateurs de mon origine thaïlandaise (cf. figure 2).



Figure 2 - Sirikanlaya Chotmanee, Mes doigts courbés vers le haut, Chicoutimi, Canada (2015)



## **1.2 La recherche in situ**

Selon les résultats de l'enquête effectuée par le Ministère de la Santé publique sur la santé de la population de la région de Chaiprakan à Chiangmai en Thaïlande, la majorité des gens atteints d'une maladie souffrent de tension, de diabète et de maladies coronariennes. Les représentants des villages se sont donc réunis pour résoudre ce problème. Ils ont établi, à la suite de cette rencontre, que la cause était probablement due au changement d'environnement et à la nutrition. Les membres du village seraient devenus trop sédentaires ; vivant de façon inadéquate, sans réfléchir aux conséquences et en se nourrissant mal. En 2002, la ville a proposé à la population un cours d'aérobic ouvert au public pour encourager les gens à bouger. Même si les participants n'avaient pas de frais à payer pour venir danser, peu de gens se sont présentés. Les employés municipaux ont alors constaté que l'aérobic n'était pas en adéquation avec les attentes de la majorité de la population vieillissante.

Pour interpeler la population et attirer du monde, la forme du cours d'aérobic a été changée pour se transformer en un nouveau genre d'aérobic basé sur des mouvements de la danse folklorique thaïlandaise. L'entraînement de groupe est également accompagné de musique thaïe actuelle et traditionnelle. L'exercice inclut, pour commencer, une période d'échauffement. Par la suite, les participants s'entraînent sur une danse thaïe aérobic et ils complètent la session par une période

de relaxation. Les caractéristiques américaines de la danse aérobique sont ainsi conservées, tout en étant adaptées à la population thaïlandaise (cf. figure 3).



Figure 3 - Sirikanlaya Chotmanee, Danse folklorique thaïlandaise, Chaiprakan, Chiangmai, (2015)

Depuis un an et demi, ce type d'évènement attire une grande quantité de personnes de tous âges, provenant de plusieurs endroits de la région. Le but fixé au départ, améliorer la santé de la population, a donc été atteint. Le peuple est en meilleure santé et les citoyens utilisent de moins en moins de médicaments. Le chef du village considère qu'il est important de danser, mais il attache aussi une importance à la nécessité d'avoir un environnement sain, sans pollution, et sur l'importance de manger sainement. Il encourage donc chaque maison à réfléchir sur le contenu de son assiette et à planter des légumes de façon traditionnelle, biologiques et sans produits chimiques. En effet, moins on utilise de produits chimiques, plus l'environnement se développe sainement.

Comme nous l'avons vu précédemment, on retrouve dans la danse folklorique thaïlandaise certains aspects reliés à la croyance (cf. figure 4). « On croit en la culture traditionnelle et en ce qui est réel et palpable. Les choses réalisables sont d'autant plus importantes et acceptées. » explique Madame Nongkran Khabpet, chef d'équipe de danse folklorique de Baan Tha, dans la région de Chaiprakan. Elle ajoute aussi, à propos de l'aspect traditionnel et religieux de cette danse : « Il existe toujours un point d'ancrage parmi les participants sur la culture et sur la croyance en général ; ils ont la même opinion et feront ce qu'il faut pour respecter le rituel. » Un exemple de croyance, lié à la religion bouddhiste, c'est le karma : le passé est garant de l'avenir. Donc, si vous vous entraînez aujourd'hui, vous serez en bonne santé demain.

L'autre point important c'est de créer chez les générations futures l'envie d'intégrer une activité physique dans leur vie quotidienne. Il faut l'ancrer dans leurs valeurs pour qu'ils puissent y adhérer de leur propre chef. Si l'on dit que l'exercice est un bon moyen de rendre notre vie plus heureuse et d'être en meilleure santé, les jeunes vont accepter d'y croire, parce qu'ils en ont la preuve vivante. Lorsqu'ils voient leurs parents agir sur leur santé, leur croyance augmente. La religion et la culture sont proches de nous. Notre vie est liée à ces sujets depuis notre naissance. En les ajoutant dans une danse routinière, les gens acceptent donc de continuer à protéger nos coutumes.



Figure 4 - Sirikanlaya Chotmanee, La croyance dans la danse folklorique thaïlandaise,  
Chaiprakan, Chiangmai (2015)



Ce mouvement communautaire a rapidement été adopté par la population. Avec leur désir de rassembler les gens, les organisateurs ont encouragé les échanges entre les membres de la population. Le bon voisinage a créé des liens d'amitié et les gens souhaitent entretenir ces relations. Il y a même eu la création d'une sorte d'unité qui promouvait des valeurs tels l'amitié, le partage et le divertissement. Durant la période de danse, les barrières sociales sont suspendues, ce qui amène les gens à s'ouvrir l'esprit, à soi et aux autres.

Afin de confirmer cet aspect communautaire, Madame Khabpet a accepté de répondre à une de mes interrogations concernant la santé et la conscience morale de son groupe de participantes :

« La danse folklorique thaïlandaise rassemble les gens qui ont une même passion, ils échangent sur leurs opinions, sur des sujets intéressants comme les repas quotidiens. Il y a aussi un sentiment d'entraide collective dans mes groupes de danse, ils essaient de trouver la meilleure solution à certaines situations, lorsque leurs amis sont dans une situation difficile ou sont malades. C'est un réel réconfort après une lourde journée de travail. Ils retournent chez eux en bonne santé et quand la danse se finit, ils sont heureux. Ce sentiment se perpétue dans la vie quotidienne des gens. On ressent cette vibration positive dans tous les endroits où l'on vit. »

Pour elle, « Ce type de danse devient de plus en plus populaire et les travailleurs des autres villages remarquent son importance. Ce qui amène, par conséquent, un échange de connaissances entre les différentes communautés de la région dans le but d'améliorer leur santé, physiquement

et mentalement. Les clubs de danse se réunissent à chaque fête importante de la région pour pratiquer la même chorégraphie et échanger sur les éléments appris (cf. figure 5). C'est un très grand succès ! »



Figure 5 - Sirikanlaya Chotmanee, Rassemblement des équipes de danse folklorique thaïlandaise lors d'une occasion importante, Chaiprakarn, Chiangmai (2015)

Cette forme créative de participation communautaire amène les gens à créer des relations entre eux et entre leurs villages. Ce genre de phénomène pourrait être associé aux formes d'art actuel qui utilisent le principe de la co-crédation afin de produire des projets à caractère relationnel ou sociologique.

C'est le cas du travail de Rirkrit Tiravanija, un artiste thaïlandais reconnu dans le milieu de l'art contemporain. Ses œuvres ont souvent un lien relationnel avec une société ou des spectateurs. En 1993, il réalise *Shall we dance* (cf. figure 6) une œuvre performative qui consistait à faire jouer la musique du film *The King and I* (1956) de Walter Lang grâce à un lecteur de disque. Cette musique apparaît dans l'une des scènes du film, au moment où le roi invite Anna à venir danser avec lui. Cette scène a inspiré l'artiste, qui invite les spectateurs à en faire de même lors de ses performances.

Dans sa performance, Tiravanija invitait son public, mais aussi des personnes atteintes d'une maladie, à danser au rythme d'une valse avec lui, tous ensemble. À l'époque où le monde entier croyait encore à plusieurs faits non fondés sur le VIH, cette performance venait défier l'appréhension globale que pouvait avoir un individu envers un autre. À cette période les connaissances sur cette maladie étaient moindres, et son traitement n'était pas encore développé. La population n'avait d'ailleurs pas beaucoup d'information à ce sujet. Toucher quelqu'un, surtout un inconnu, pouvait créer un sentiment de grande panique chez certaines personnes. Mais l'artiste n'a pas eu peur de toucher le corps de ces inconnus. En agissant ainsi, il démontrait d'une bonne connaissance de cette maladie, et instaurait une atmosphère de respect mutuel. Ce travail a brisé une barrière qui existait entre les différentes classes sociales, et a bousculé l'inquiétude et la peur que les individus avaient entre eux. C'est une œuvre très symbolique, une sorte de liaison spirituelle et d'amour qui nous montre comment faire pour vivre ensemble dans la même société.



Figure 6 - Rirkrit Tiravanija, *Untitled 1993 (shall we dance)*,  
New-York, États-Unis (2010) - Crédit photo : Chris Kendall

Pour ma création, je me suis servie de la recherche réalisée *in situ* avec la communauté des femmes du village de Baan Tha dont je viens de parler. Je me suis intéressée à leurs moyens de communication, au sein de ce village, et à leurs bonnes relations communautaires. La participation citoyenne, ainsi que l'humanité qui se dégageait de l'acte de danser ensemble sont devenues les déclencheurs de mon projet final.

Comme nous l'avons vu, j'ai voulu, dans ce chapitre, faire ressortir l'importance de l'art communautaire et le sentiment d'appartenance à une communauté, créé à l'aide de n'importe quel moyen. Ces valeurs véhiculées sont cependant traitables dans un contexte plus théorique et artistique. Et c'est sur ce point que je souhaite maintenant mettre l'emphasis.



## **CHAPITRE II**

### **CADRE THÉORIQUE**

## 2.1 L'art sociologique

*L'Art sociologique se veut une pratique qui utilise certaines méthodes de la sociologie pour interroger de façon critique les liens entre l'art et la société, pour manifester l'importance du contexte socio-économique de l'art, et perturber les modes de communication et de diffusion en renvoyant au spectateur des images (feedback) qui lui relèvent ses conditionnements. L'artiste, animateur ou catalyseur, cherche à changer la conscience individuelle [...]*<sup>4</sup>

L'art sociologique est un courant conceptuel qui cherche à contextualiser l'art dans une communauté et au cœur de l'activité humaine. Le but est donc de travailler avec un groupe de participants afin d'atteindre ensemble un certain nombre d'objectifs, tout en appliquant la notion d'« émotion esthétique »<sup>5</sup> qu'amène l'art.

Dans notre société actuelle, on accorde beaucoup de valeur à la liberté d'expression. Cela fait partie intégrante d'une culture civilisée. Mais il existe encore certaines sociétés qui refusent de céder à la population sa liberté de parole. Certains artistes ont pointé, avec leur travail artistique,

---

<sup>4</sup> Ferrer, Mathilde et Marie-Hélène Colas-Alder, *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*, France : École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1992, p. 33.

<sup>5</sup> Guyeau, Jean-Marie, *L'art au point de vue sociologique : première partie*, Paris : Édition Belin frères, 1923 (1ère édition 1887), p. 24.

cette situation problématique. C'est le cas d'Antoni Muntadas à qui la prochaine sous-partie est consacrée.

### **2.1.1 Antoni Muntadas : El Aplauso**

Le travail de cet artiste espagnol est à placer dans un cadre sociopolitique particulier. Il a ainsi réalisé l'œuvre *On translation : El Aplauso (1999)*, une installation-vidéo composée de trois écrans de projection installés côte à côte (cf. figure 7). Dans celui de gauche et dans celui de droite, on voit une action en gros plan. On y voit et on y entend des applaudissements d'individus installés dans une salle de théâtre. Il y règne joie et fierté. Tout le contraire de l'écran central sur lequel est présentée une série d'images violentes : cartels de drogue, moments de torture, scènes de répression policière, etc. en Colombie.<sup>6</sup>

Selon Guyau, « Par l'ouïe et la vue - toute sensation est une sensation de mouvement, et toute sensation de mouvement provoque un mouvement sympathique. »<sup>7</sup> Muntadas utilise donc un moyen simple, mais très efficace, pour nous envoyer un message orienté vers une conscience globale de la mondialisation et de la culture de la violence. Selon moi, Muntadas nous amène à

---

<sup>6</sup> Muñoz-Alonso, Lorena, «Antoni Muntadas », *Frieze*, mis en ligne en mars 2012, URL : <http://www.frieze.com/issue/review/antoni-muntadas/>, consulté le 25 avril 2015.

<sup>7</sup> Guyau, Jean-Marie, op. cit. p. 24.

réfléchir au rôle et à la position des médias, et ce, à la manière d'un sociologue. Nous pouvons aussi avancer qu'il n'a pas une liberté de parole illimitée, par le jeu qu'il fait entre l'image idéologique, que l'on retrouve toujours dans les chroniques médiatiques, et l'image réelle de la société. Il montre également le côté plus sombre du milieu en axant son propos sur la non-divulgence de certaines informations ou certains faits politiques et sociaux importants. De plus, cette œuvre critique l'influence de la pression sociale sur une personne ou sur un groupe d'individus, forçant ainsi les gens à se montrer en faveur ou contre une quelconque situation.

Dans le cas du travail de Muntadas, c'est l'art qui prend la parole et donne une visibilité aux événements passés sous silence par les médias. L'œuvre fait réfléchir le monde pacifiquement : c'est une critique envoyée par l'artiste à la société.

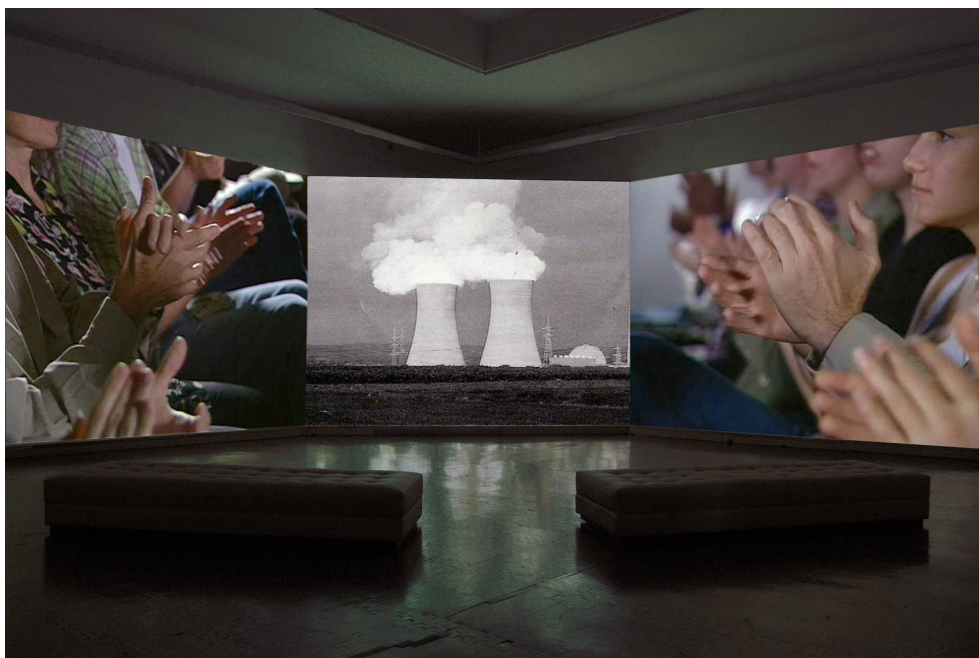


Figure 7 - Antoni Muntadas, *On Translation : El Aplauso* (1999), Bogota, Colombie -

crédit photo : Magdalena Martinez-Franco

### 2.1.2 Danse contemporaine : la rencontre entre la danse thaïe et l'art actuel

Dans le cadre du cours « *Production en art* » offert à l'UQAC en 2012, j'ai créé une installation vidéo sonore : *Danse contemporaine* (cf. figure 8). La vidéo qui y est présentée dure approximativement 50 minutes et tourne en boucle. On peut y voir mes mains qui dansent à la manière de la danse traditionnelle thaïlandaise. Il s'agissait du point de départ de la vidéo, mais les spectateurs ont seulement vu l'image finale : un paysage bougeant continuellement sur l'écran. Grâce au logiciel *Isadora*<sup>8</sup>, j'ai généré et changé la représentation de mes mains pour créer une sorte de paysage. Ainsi, j'ai modifié symboliquement un aspect de ma culture pour la traduire dans un autre, parallèle. Les observateurs sont attirés par le mouvement de l'image et par le son, et c'est de cette manière que l'œuvre va chercher la sensibilité de chaque spectateur.

Grâce à la trame sonore qui accompagne la vidéo, le son voyage dans l'espace entre deux haut-parleurs installés l'un à côté de l'autre, mais à plusieurs mètres de différence, en face de la vidéo. Le son est lié à la programmation et se modifie par lui-même au rythme des fluctuations et des distorsions de la vidéo. De sorte que l'expérience sensorielle varie continuellement. J'ai produit à la suite de cette production deux autres séries sur le même principe, mais avec différentes formes.

---

<sup>8</sup> Isadora est un environnement de programmation visuelle axé sur la manipulation en temps réel d'une vidéo numérique.

J'ai ainsi pu constater que la manière de présenter le projet était appropriée et, en général, bien reçue.

Les mains anonymes de Muntadas rappellent l'opinion publique, le divertissement, et l'acceptation d'un sujet politique. Son travail nous montre comment il a pu déformer le sens de ces applaudissements. Les mains sont utilisées comme un symbole, un point de départ qui amène la discussion vers un sujet sociologique.

Du côté de ma pratique, l'image de mes mains tisse un lien avec mon identité : les mains courbées vers le haut correspondent à un élément de la danse thaïe. J'ai pratiqué cette danse à l'occasion pendant mon adolescence, et j'en garde encore la trace comme nous l'avons vu dans le chapitre I. Cette œuvre exprime ma façon d'aborder un sujet d'origine traditionnelle face à l'art actuel. L'image d'origine, concrète, devient abstraite et prend la forme d'un paysage. Mon identité se voit fractionnée et se transforme par ce processus d'image générée. On remarquera que c'est la présence d'images modifiées qui me permet d'actualiser ma source d'inspiration, la danse thaïe. Celle-ci fait partie de mon identité et c'est une importante source de création dans ma recherche, mais elle peut se transformer en plusieurs formes selon le contexte de création.

Avec cette œuvre, mon sujet de recherche est devenu de plus en plus précis. J'ai en effet constaté que l'idée des mains modifiées comme je l'ai fait était une bonne source d'inspiration et pourrait m'avantager pour ma création future.

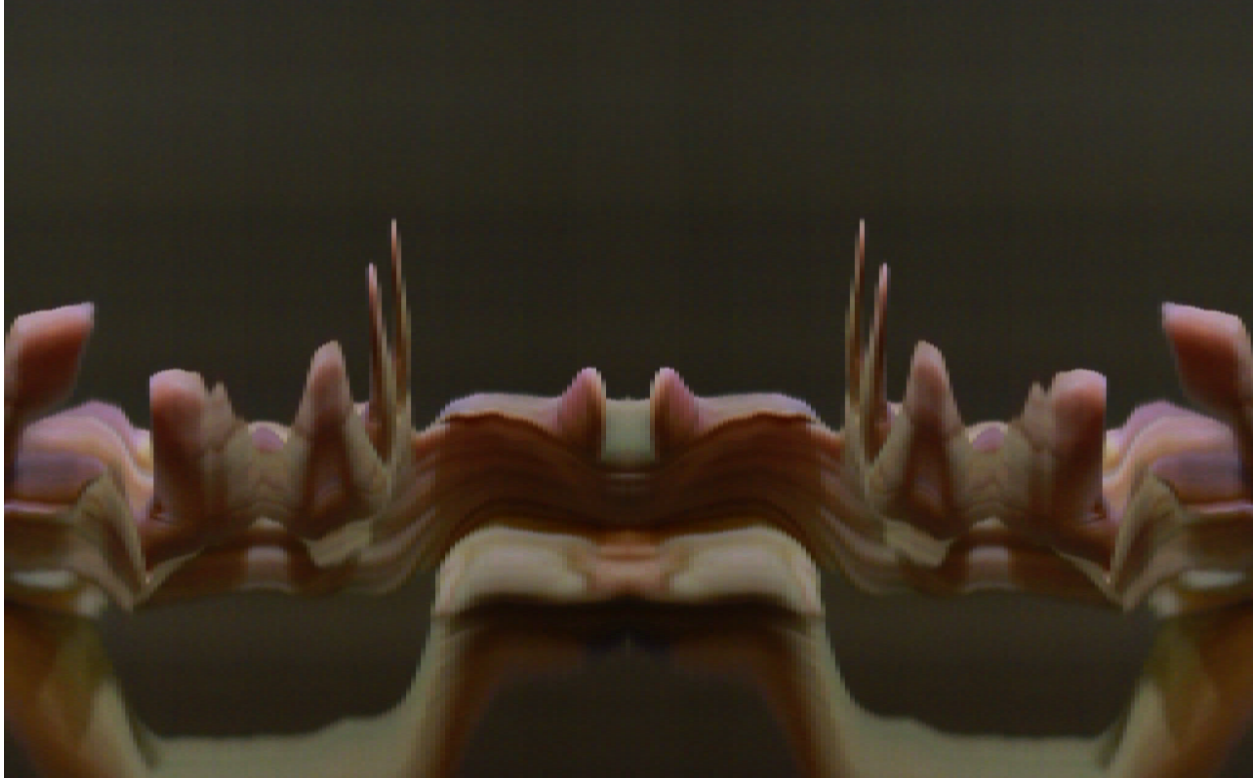


Figure 8 - Sirikanlaya Chotmanee, *Danse contemporaine*, UQAC (2013)

## 2.2 Installation

L'installation est un médium que j'utilise fréquemment. Elle me permet d'exprimer autrement les relations spatiotemporelles dans ma pratique en art numérique. L'installation, selon le *Dictionnaire des arts plastiques*, se définit comme suit :

*Environnement temporaire entièrement imaginé par l'artiste et qui se substitue à l'œuvre d'art, environnement fondé sur une mise en scène ou en situation, dans un espace donné, d'éléments de caractère plastique ou conceptuel, et qui intègre, conditionne, sollicite le spectateur, l'invitant ainsi à réfléchir sur la nature et le fonctionnement de l'art.*<sup>9</sup>

*Couper les piments* (2013), est une œuvre qui nécessitait une forme installative (cf. figure 9). Étant donné que l'œuvre ne prenait pas beaucoup d'espace, j'ai choisi un lieu pour la présenter qui n'allait pas empiéter sur l'œuvre. Il devait donc être de dimensions limitées. Au final, j'ai présenté mon travail dans l'espace d'exposition de l'atelier de la maîtrise en art de l'UQAC. Il s'agissait d'un espace blanc, carré, qui permettait un contrôle total de l'éclairage.

La forme devait correspondre à l'environnement du quotidien, c'est pourquoi j'ai choisi de présenter une vidéo dans deux téléviseurs sur socles. L'installation-vidéo comprenait une première vidéo, une image de moi-même qui coupait des piments. On ne voyait que mes mains, le couteau et les aliments. La seconde vidéo, elle, montrait la même image, mais déformée par un

---

<sup>9</sup> Samson, Marie, *Dictionnaire des arts plastiques*, Trois-Rivières : Éditions d'art Le Sabord, 2004, p. 90.



traitement numérique. L'image devenait donc abstraite. Cette installation avait pour but de montrer la relation existante entre les téléviseurs. À la base, l'image regardée vient de la même séquence vidéo ; la différence tient en ce que la première garde son aspect d'origine, et que l'autre a subi une modification par traitement numérique. Chaque écran présente donc une approche et une esthétique différentes.

Les deux téléviseurs sont une représentation en parallèle de mes pensées : la première télévision présente une image qui n'a pas subi de modification. Cette image est en lien avec mon origine et montre un aspect de mon quotidien, qui est un thème important dans ma démarche artistique. La deuxième télévision présente cependant une image modifiée qui montre mon processus et le résultat: le traitement de l'image d'origine vers un paysage abstrait.

Dans cette installation, on peut remarquer qu'il y a une relation entre l'action de couper un aliment à l'aide d'un couteau (télévision 1) et celle où l'on voit l'image modifiée par la programmation qui semble coupée (télévision 2). Les piments se transforment en plusieurs morceaux lorsque l'acte de les trancher est réalisé. Tout au long de ce processus, plusieurs changements se déroulent; la couleur des piments change, ils se sont déplacés... en conséquence, ils ont changé d'apparence. Voilà pourquoi j'ai utilisé ce même concept dans l'image présentée dans la seconde télévision, seulement, en utilisant un traitement similaire à celui énuméré plus haut. Ce traitement d'image fut possible grâce à la programmation provenant du logiciel Isadora. Ce traitement numérique est une autre façon de déplacer les morceaux de l'image numérique afin de produire une nouvelle esthétique et amener un regard nouveau sur cette image.

Ce travail m'a permis d'explorer et de développer une méthodologie de travail spécifique : présenter l'évolution du médium à travers une installation-vidéo, puisque l'installation présentait le processus même de ma recherche, de son évolution au résultat esthétique final. Une méthodologie qui a influencé les œuvres que j'ai créées par la suite, ainsi que mon utilisation des médiums numériques, utilisation que je ne cache pas, mais que j'intègre désormais dans mes œuvres.

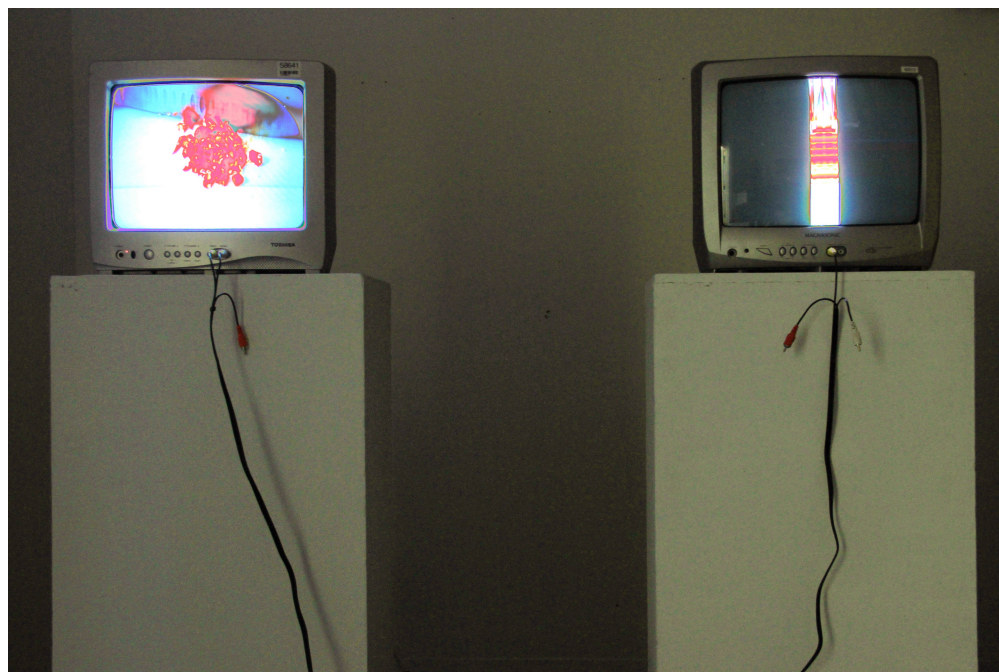


Figure 9 - Sirikanlaya Chotmanee, Installation vidéo - *Couper les piments*, UQAC (2013)

### 2.2.1 L'interactivité selon Edmond Couchot et Norbert Hillaire

L'art installatif occupe une place prépondérante dans ma recherche-création. Mes installations sont toujours accompagnées d'un dispositif numérique, car je crée également des dispositifs interactifs. Edmond Couchot et Norbert Hillaire en donnent une définition particulièrement éclairante au vu de ma recherche :

*L'interactivité captive les artistes avant même que le concept issu de l'informatique soit créé. L'idée de faire interagir le spectateur avec une œuvre ou un environnement remonte aux années soixante. On parle alors non pas d'interactivité, mais de participation du spectateur. Pourtant, les intentions sont déjà là : associer le spectateur à l'élaboration de l'œuvre ou, dans le cas d'environnements, faire réagir ces environnements à la présence du spectateur.<sup>10</sup>*

### 2.2.2 Coller – Décoller : le lien entre les objets d'une œuvre

J'ai employé cette façon d'utiliser l'interactivité dans mon œuvre *Coller – Décoller* (2013) (cf. figure 10), dans le cadre de l'exposition *Présent progressif*    la galerie L'œuvre de l'Autre de l'UQAC. Dans cette œuvre, j'ai conservé la référence à la danse traditionnelle, mais cette fois-ci l'œuvre a pris une forme plus expérimentale : la forme d'une d'installation-vidéo

---

<sup>10</sup> COUCHOT Edmond et HILLAIRE Norbert, *L'art numérique : comment la technologie vient au monde de l'art* -- édition Champs-Flammarion, Paris, 2003, p.46.

interactive. La séquence vidéo est quant à elle la même que celle de l'œuvre des piments découpés.

Dans mon installation, il y a une série de chiffres écrits au crayon graphite directement sur le mur pour attirer les gens à s'approcher de l'œuvre (cf. figure 12). Il s'agit de minutes et de secondes qui font directement référence à la séquence vidéo qui est projetée au sol. En dessous de ces chiffres, de petits trous sont percés par une épingle pour rappeler la première version de l'œuvre. Quant à la présence des individus près de l'œuvre, c'est elle qui déclenche l'interactivité. C'est à ce moment précis que démarrent la séquence vidéo au sol et l'ambiance sonore.

L'image vidéo se modifie dépendamment de la position de l'individu : s'il est plus au centre, à gauche ou à droite (cf. figure 11). Grâce à des capteurs de distance, la vidéo se modifie et indique, en changeant de position, où se situe la personne. Si la personne est devant l'œuvre, au centre, elle voit les deux séquences vidéo (gauche et droite), l'image est donc à son origine sans modification ni traitement numérique. Si l'on est à gauche, c'est seulement la séquence de ce côté qui apparaîtra et la vidéo s'étirera plus lentement. Si l'on est à droite, ce sera uniquement la séquence de droite qui apparaîtra et la vidéo sera saccadée, plus rapide. Le son ambiant fonctionne également sur le même principe. C'est grâce à cela que le spectateur se situera dans sa temporalité et connaîtra son emplacement dans l'image.

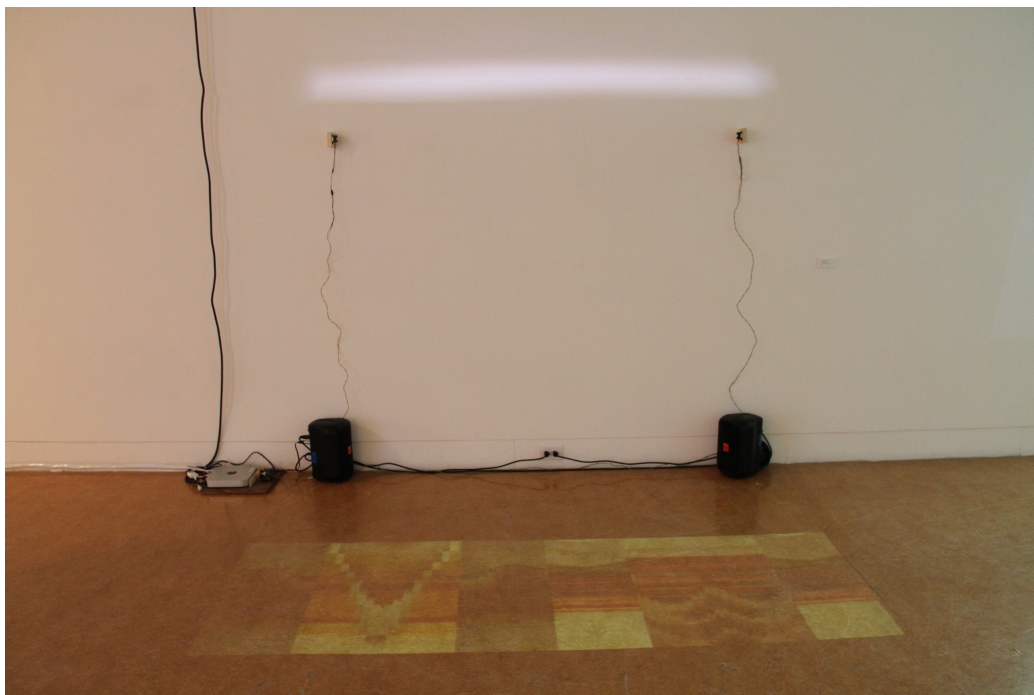


Figure 10 - Sirikanlaya Chotmanee, Interactivité dans l'œuvre *Coller – Décoller*, UQAC (2013)



Figure 11 - Sirikanlaya Chotmanee, *Coller – Décoller*, UQAC (2013)



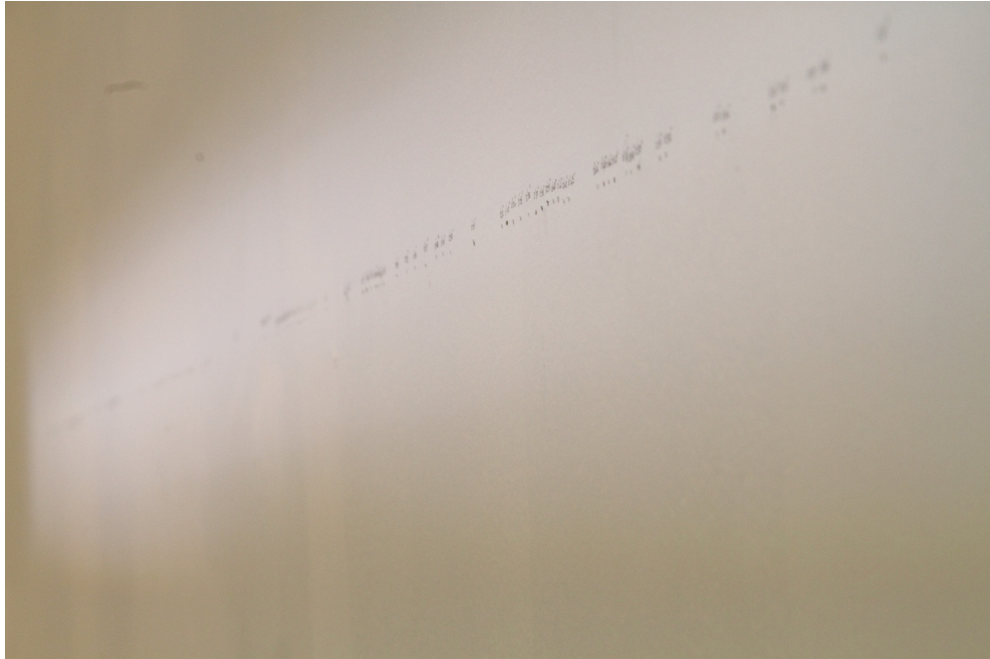


Figure 12 - Sirikanlaya Chotmanee, La note séquentielle de chaque image, *Coller – Décoller*,  
UQAC (2013)

J'ai découvert que la position des spectateurs était très importante dans cette œuvre et il fallait que j'expérimente plus en profondeur ces possibilités. Je souhaitais trouver une manière intéressante de déclencher l'interactivité, et cela demandait plusieurs expérimentations et réflexions différentes. Le choix des options pour une œuvre est plus complexe que je ne pouvais le penser, car chaque option peut créer une tout autre avenue, voir même changer la finalité. Par exemple, dans cette œuvre, si le regardeur est trop proche du mur et observe ce qui est dessiné sur celui-ci, il risque de rater l'apparition de la projection au sol. Il entendrait cependant la trame sonore d'un piment en train de se faire couper à l'aide d'un couteau de cuisine. C'est un jeu qui se met en place, un rapport de force entre interactivité et œuvre. Les possibilités de langage

artistique sont diverses, et c'est une fois le propos de l'oeuvre établi que l'on trouve le dispositif approprié.

Pour cette oeuvre, j'ai utilisé l'environnement *Wiring*<sup>11</sup> et des capteurs afin de détecter en temps réel la présence des spectateurs, en accompagnement de la programmation *Isadora*. L'interactivité mise en oeuvre dans ce travail d'installation m'a permis de comprendre la façon de transmettre un message aux participants et de développer dans ma recherche des dispositifs en relation avec la technologie.

Avec cette oeuvre, j'ai appris à utiliser la forme installation en lien avec des dispositifs interactifs, avec, entre autres, la technologie numérique pour contrôler l'espace et la façon de placer les mouvements des spectateurs dans cet espace afin qu'ils puissent comprendre la situation que j'ai créée et qu'ils puissent engager un contact avec l'environnement installatif.

---

<sup>11</sup> Wiring est une programmation open source pour les micro-contrôleurs.

## 2.3 L'image et la vidéo.

### 2.3.1 La reproduction dans l'œuvre

Afin d'approfondir l'utilisation de la technologie et des nouveaux médias dans mon travail, j'ai consulté l'ouvrage *Les Nouveaux Médias dans l'art* de Michael Rush (2005). Ce dernier m'a montré une autre approche du numérique qui pourrait s'introduire dans tous les domaines de l'art contemporain. Ainsi, concernant le processus de reproduction de l'image par les nouveaux médias, la nouvelle technologie, Rush affirme :

*Si une image peut facilement être reproduite, où réside l'art ? Cependant, s'agissant du pouvoir complètement nouveau de créer des objets dépourvus de référent dans un univers non numérique, même dans le monde tridimensionnel tel que nous le connaissons, la question de la reproduction d'images posées par la technologie de l'appareil photo et de la caméra se trouve très largement dépassée. La reproduction est au numérique ce que la montgolfière fut jadis à l'aviation. Grâce à cette nouvelle technologie, les artistes d'aujourd'hui peuvent inventer non seulement de nouvelles formes de reproduction, mais aussi de production.<sup>12</sup>*

D'ailleurs, mes recherches complémentaires démontrent que cette idée de la reproduction technique des œuvres d'art interpelle. On lui prête essentiellement deux sens :

*D'une part, la reproduction démultipliée des œuvres annule la dimension sacrée liée à leur originalité, à leur singularité absolue. Avoir vu des dizaines de reproductions banales, et parfois mauvaises, d'une œuvre originale empêche*

---

<sup>12</sup> Rush, Michael, *Les nouveaux médias dans l'art*, Paris: Thames&Hudson, 2005, p. 168-170.



*de percevoir l'œuvre de manière vierge. La reproduction désacralise. Une œuvre est par définition ce qui n'est pas reproductible.*

*On peut aussi s'interroger la nature des reproductions : pour la peinture, elles négligent nécessairement les couleurs et la lumière originelles et surtout la matière de l'œuvre. Pour la musique, la danse, tout art scénique, le support qui fige est contradictoire avec le caractère ponctuel, évènementiel, du jeu de scène. Un concert, un ballet, ne sont jamais joués ni dansés de la même manière, ce sont des œuvres, par définition, uniques, vivantes et en mouvement : les figer dans un quelconque support (disque, vidéo) c'est les nier dans leur essence. Il y a d'autre part autant d'écart entre l'image d'un tableau et un tableau qu'entre un enregistrement sonore et un concert ou entre une vidéo qui aplatit le mouvement et un mouvement vu sur scène.*

*D'autre part, on peut penser que la reproduction technique des œuvres a contribué au déracinement des œuvres d'art : elles n'ont plus de lieu, nous les avons extraites de la vie quotidienne, nous les avons arrachées à leur lieu originel. Ainsi déracinées, ne risquent-elles pas de perdre leur sève, ce qui constitue leur vitalité, à savoir leur inscription dans la vie des hommes à travers leur dimension symbolique et sacrée ? La reproduction technique semble participer de cette désacralisation et délocalisation en faisant des œuvres, soit des produits décoratifs, d'agrément, soit de purs produits esthétiques sans plus de rapport avec la vie.<sup>13</sup>*

J'ai remarqué que l'aspect de *reproduction* apparaît souvent dans ma pratique, entre autres, dans *Danse contemporaine* (2012) et *Couper les piments* (2013). Ces deux installations relatent une forme de reproduction opérant sur le même contenu ; fait à partir des mêmes images originales et de celles qui se développent dans une autre forme. Même s'il y a diversité des médiums, il y a pour moi reproduction puisque c'est le même contenu qui se retrouve souvent dans mes œuvres.

---

<sup>13</sup> Blog de philosophie art, « La reproduction technique des œuvres d'art », *Blog de philosophie art*, mis en ligne le 25 février 2011, URL : <http://philosophie-art.over-blog.com/article-la-reproduction-technique-des-oeuvres-d-art-68048152.html>, consulté le 22 mai 2015.

Lorsque j'ai dû trouver des sujets auxquels je voulais me rattacher pour avancer dans ma production finale de maîtrise, je suis restée dans le même type d'éléments, mais en les traitant différemment. Cela fait partie de ma méthodologie, une méthodologie de la répétition, afin d'explorer et d'approfondir le sujet. Dans le cas présent, l'expérimentation sert à répéter plusieurs fois le même élément significatif dans mon esthétique personnelle.

La reproduction a aussi pour but d'attirer l'attention du spectateur en questionnant la valeur de l'image originale. Je travaille la reproduction de contenu, mais aussi la présentation et les différents traitements de ce contenu. Je reformule l'image originale de façon à évoquer l'ouverture nécessaire des images lorsqu'elles se côtoient les unes aux autres. En opposition à la lourdeur d'une identité rigide, je crée des images légères, aux identités éthérées, aux atmosphères vaporeuses. Ces dernières s'entrecroisent, recréant ainsi le mouvement d'une identité en transition.

### **2.3.2 Couper les piments (2013)**

Dans son essai *Le corps à l'écran*, Ariane Thézé questionne la modification de l'image du corps à travers la présentation de l'écran :

*La mutation de l'image, c'est la contamination. Mais le terme n'est pas à prendre au premier degré. Certes, il indique une cohabitation en tant que complémentarité par rapport à la nature différente des images, mais aussi une propagation un peu comme une culture bactériologique. La rencontre et le croisement des technologies et des autres médiums n'ont pas forcément une*

*notion négative ou destructive. Ma pratique n'entre dans aucune catégorie, elle est multiple. [...]*<sup>14</sup>

Les deux œuvres, *Danse contemporaine* (2012) et *Couper les piments* (2013), que j'ai expérimentées sous la forme de la reproduction, m'ont guidée vers de nouvelles perspectives, c'est-à-dire, modifier l'image du corps dans un autre contexte de création semblable à celui décrit par Ariane Thézé. En analysant mon travail, j'ai pu me rendre compte que la première œuvre a influencé le traitement de la deuxième. L'utilisation du logiciel *Isadora* a permis une nouvelle lecture de l'image d'origine, et c'est ainsi que le concept de reproduction s'est mis en place, apportant une nouvelle esthétique à l'œuvre.

Pour *Couper les piments* (2013), la vidéo a été configurée comme une photo-installation : chaque séquence d'une image par seconde a été imprimée. Il y a 600 photos en tout, une pour chaque seconde. Les photographies de 5 mm par 21.5 cm et installées au mur respectent l'ordre de chaque image (cf. figure 13). Elles représentent le mouvement de chaque séquence de transition dans la vidéo. Pour le montage de ces images, j'ai utilisé le logiciel *Adobe Photoshop* (cf. figure 14) et j'ai disposé l'image de chaque séquence comme un paysage panoramique qui a été imprimée séparément. Finalement, j'ai découpé à la main chaque séquence, et j'ai noté la minute et les secondes en dessous de l'image, pour faire une référence directe à la vidéo originale (cf. figure 14).

---

<sup>14</sup> Thézé, Ariane, *Le corps à l'écran*, Québec : Édition de la Pleine Lune, 2005, p. 20.

Pour cette installation, j'ai remarqué que l'impression avait apporté une nouvelle forme esthétique à mon travail. En effet, dans cette oeuvre, on peut percevoir la fragilité dans le papier. L'espace entre chaque séquence est représenté par l'espace modifié, l'espace contrôlé, le vide et l'illusion. J'ai compris aussi que la répétition des aiguilles et les ombres irrégulières contribuaient également à l'expression de l'oeuvre. Les ombres deviennent un double, c'est une autre forme de reproduction.

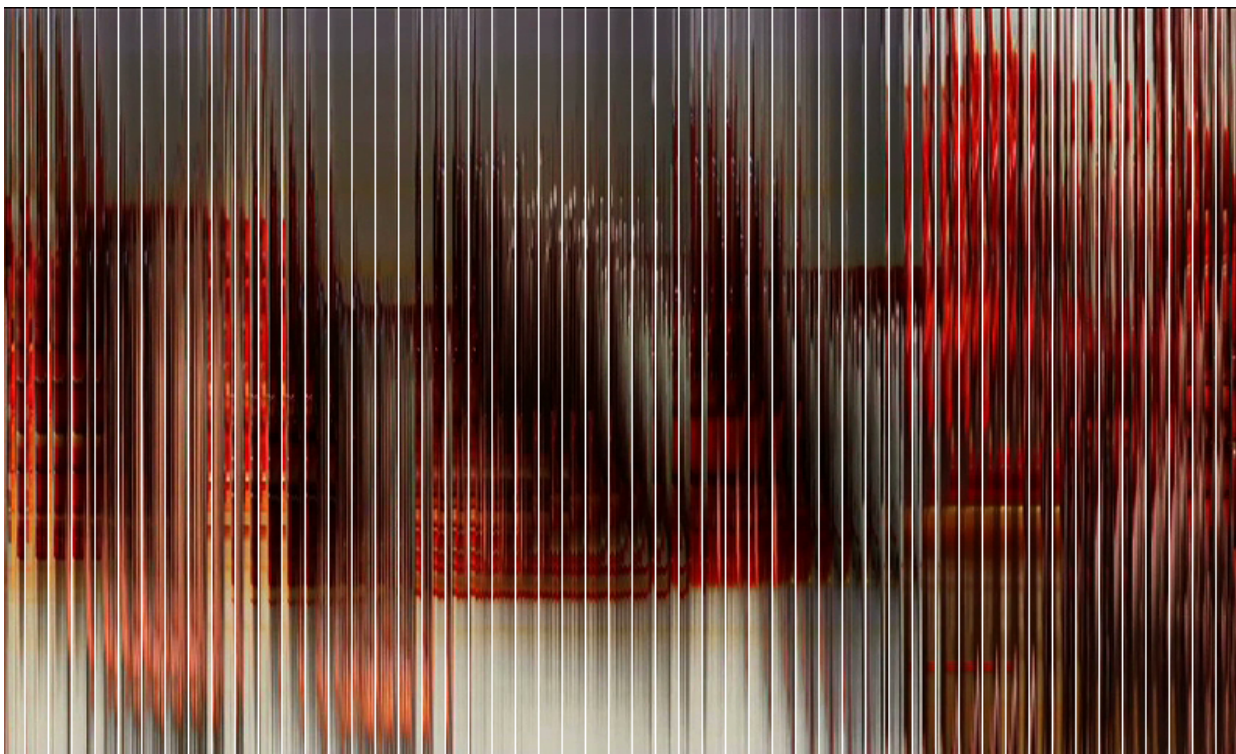


Figure 13 - Sirikanlaya Chotmanee, Panorama : le processus - Photoshop, *Couper les piments*,  
UQAC (2013)

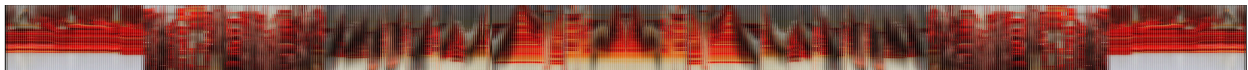


Figure 14 - Sirikanlaya Chotmanee, Panorama : le processus - Photoshop, *Couper les piments*,  
UQAC (2013)



## 2.4 L'aspect sonore et la performance

### 2.4.1. Rirkrit Tiravanija : *Pad Thai* (1990)

Rirkrit Tiravanija, artiste d'origine thaïlandaise, a travaillé dans le domaine de la performance et plus particulièrement dans le champ de l'*esthétique relationnelle*. Il m'a énormément influencé à ce niveau, en ce qui touche à ma pratique performative, le relationnel laissant toujours une trace dans mon travail. Nicolas Bourriaud soutient la méthode de travail de Tiravanija dans son ouvrage intitulé *Postproduction* (2009) :

« L'art de Tiravanija a toujours un rapport avec le don, ou l'ouverture d'un espace. Il nous offre les formes de son passé, ses outils, et le transforme en lieux accessibles à tous, les lieux dans lesquels il expose, comme lors de sa première exposition new-yorkaise pour laquelle il invitait les sans-abri à déguster une soupe. Il faudrait rapprocher cette attitude et l'image de l'artiste comme un geste de générosité immédiate de la culture thaïlandaise, dans laquelle les moines bouddhistes bénéficient d'une mendicité institutionnelle. »<sup>15</sup>

Après avoir pris conscience de sa méthode de travail et de la description de Bourriaud, j'ai décidé d'approfondir cette approche dans ma recherche.

Si l'on observe l'œuvre *Pad Thai* (1990), qui a été présentée à la galerie Paula Allen à New York, on peut voir que l'artiste a transformé l'espace de la galerie en une cuisine où il préparait du *pad*

---

<sup>15</sup> Bourriaud, Nicolas, *Postproduction*, France : Les Presses du Réel, Collection Documents sur l'art, 2009, p. 44-45.

*thai* pour ses visiteurs. Cette exposition ne présente pas d'œuvre formellement parlant, seulement des équipements destinés à faire la cuisine : une poêle, une spatule, et autre chose de plus particulier : une atmosphère propice pour la rencontre. Les visiteurs étaient en effet invités à manger et à discuter avec l'artiste. Selon moi, l'œuvre de Tiravanija est un travail sur la révolte, la rupture et la tradition dans un contexte institutionnel muséal. C'est un concept esthétique qui sort totalement du cadre traditionnel de présentation d'une œuvre. L'artiste laisse les spectateurs absorber l'esthétique de l'œuvre par l'observation et par l'échange.

Je me suis inspirée de son travail lorsque j'ai réalisé *Pad Pak* (2013), une performance-installative présentée dans le cadre de l'événement *La Florida* (Chicoutimi, Québec). J'y ai présenté une installation comprenant une performance : il s'agissait d'une mise en scène de la préparation d'un *Pad pak*, un sauté de légumes. J'ai coupé les légumes nécessaires à la première étape de la confection du plat (cf. figure 16) pendant dix minutes. J'ai aussi utilisé le logiciel *Isadora* et une caméra afin de capter la performance en direct et générer une image de mon action. La vidéo était ensuite immédiatement projetée à travers la porte vitrée du local où je me situais. Les spectateurs, dans la pièce voisine, ne voyaient que ma silhouette, laquelle se faisait le symbole de mon identité et de ma gestion du travail. La trame sonore venait appuyer mon action et permettait au spectateur d'imaginer mes gestes à l'aide du son et servait également à faire un lien avec la vidéo projetée sur la porte.

Pour Ferrer et Colas-Adler (1992), l'art performance est un « [...] Accomplissement public en tant qu'œuvre d'art, ne nécessitant aucun savoir-faire particulier, sans fonction sinon d'exister



fugitivement, multidisciplinaire ou tendant au niveau zéro de l'expression [...] ».<sup>16</sup> Dans mon cas, la performance que j'ai réalisée est une intervention dans une installation. Le lieu et le moment ont permis une rencontre entre les spectateurs et moi. Sans la performance, mon œuvre n'aurait jamais été complète, parce qu'elle fonctionne comme une image finale qui a besoin d'une histoire à raconter. La présentation de l'image générée a été planifiée bien avant l'action : les couleurs ont été prévues en fonction de mes interactions avec les objets (la table, le couteau, la planche, les légumes, etc.). Ces planifications esthétiques ont permis de dynamiser l'action. Puisque le spectateur pouvait percevoir la forme du légume à travers la porte vitrée, la couleur semblable à celle du légume dans la projection permettait de créer un rappel (cf. figure 17).

L'image projetée nous montre donc la réalité et la non-réalité (traitement de l'image). À la fin de l'action, je sortais de la pièce, de derrière la porte vitrée, mais la projection elle ne s'arrêtait pas. L'image était donc toujours projetée et en lien avec les couleurs que l'on retrouvait derrière la porte vitrée. L'image qui persiste est une trace de la rencontre qui est maintenant passée (cf. figure 18).

---

<sup>16</sup> Ferrer, Mathilde et Marie-Hélène Colas-Alder, op. cit. p. 133.





Figure 16 - Sirikanlaya Chotmanee, Performance (1), *Pad Pak*, La Florida, UQAC (2013)



Figure 17 - Sirikanlaya Chotmanee, Performance (2), *Pad Pak*, La Florida, UQAC (2013)



Figure 18 - Sirikanlaya Chotmanee, Installation, *Pad Pak*, La Florida, UQAC (2013)

### 2.4.2 Le son et l'œuvre

Dans le cadre d'un cours de performance suivi à l'UQAC, je devais traiter du secret comme thématique. L'exercice devait aussi mettre en relation le corps et un lieu. C'est à partir de cette consigne que j'ai créé *Entre la vie* (2011) (cf. figure 19), en m'inspirant de certains aspects de la tradition thaïlandaise et bouddhiste.

La performance que j'ai créée a été présentée sur le pont Dubuc, qui traverse la rivière Saguenay. Je souhaitais faire une comparaison entre l'eau et la vie, cet endroit qui nourrit les êtres vivants et qui est à l'origine de la civilisation. Nos vies sont toutes reliées à l'eau. Le pont, lui, est synonyme de passage, il est donc dans ma performance un passage à travers la vie.

J'ai utilisé plusieurs représentations symboliques pour permettre aux spectateurs de comprendre mon propos, par exemple, l'utilisation de certaines couleurs pour démontrer des émotions spécifiques. Le noir pour la tristesse, le rouge pour la douleur et le blanc pour la sérénité. Une boîte recouvrait ma tête, ce qui me permettait de cacher mes émotions physiques aux spectateurs, de les garder toutes à l'intérieur de cette boîte, à l'image d'un masque.

À un certain moment, je me mettais à chanter en thaï. L'émotion ressentie alors était de la tristesse et cette chanson laissait démontrer ce sentiment malgré le masque. C'est ainsi que les

spectateurs pouvaient deviner quelle émotion je ressentais vraiment, et ce, malgré le sourire qui était dessiné sur ma boîte-masque.

Cette performance a été inspirée par les valeurs bouddhistes : vivre dans le moment présent, réfléchir à ce que l'on est en train de faire, réfléchir aux conséquences de nos actes et penser de façon raisonnable. Ce travail m'a ensuite permis de créer une seconde œuvre, d'une tout autre forme.



Figure 19 - Sirikanlaya Chotmanee, *Entre la vie*, Chicoutimi, Canada (2011)

- Crédit photo Anusorn Khabpet

*Boîte à mystères* (2012), que je décrirai plus bas, invitait les spectateurs à vivre le moment présent et à laisser le son qui émanait de l'installation participer à diverses formes d'interprétations.

Postérieurement, lors d'un voyage à Québec en 2012, je suis allée voir la performance *Moteur de réalité* de James Partaik au *MoisMulti13*. Cette performance se présentait sous la forme d'une série d'enregistrements sonores provenant de la ville de Québec, à la manière d'une cartographie sonore. Dans la pièce il y avait aussi une chaise reliée à un ordinateur, sur lequel était affichée une image de la cartographie sonore de la ville de Québec. Le dispositif numérique permettait de voyager à travers les sons et de se déplacer dans la ville grâce aux mouvements de la chaise une fois assis dessus. Nous pouvions changer de position dans la ville grâce à un bouton glisseur. Et, puisque nous étions le centre de cette cartographie, elle nous permettait d'aller dans toutes les directions en partance de notre position. Il s'agissait d'une visite interactive de la ville et de son environnement urbain.

Suite à cette expérience, je me suis intéressée à la façon dont James Partaik avait représenté une image par un son. J'en suis venu à faire une recherche sur la pratique du son : le son qui peut construire une image, une histoire et un environnement. L'utilisation qu'a fait l'artiste de l'installation sonore m'a inspiré pour la création de l'installation *Boîtes à mystère* (2012), une œuvre sonore installative présentée à la Galerie de l'Oeuvre de l'Autre à l'UQAC dans le cadre de l'exposition collective *Illusion apparente*.



Dans l'installation *Boîte à mystère* (cf. figure 20), il y a trois boîtes en bois suspendues au plafond de la Galerie l'Oeuvre de l'Autre, chacune de deux pieds carrés : dans la première boîte, il y avait le fil d'une paire d'écouteurs qui descendait jusqu'au plancher ; la deuxième était percée dans son fond et laissait paraître une lumière qui se trouvait à l'intérieur ; la dernière boîte était entièrement fermée et ne contenait rien. Au mur était installée une plus petite boîte munie d'un cadre photo avec un lecteur de son caché à l'intérieur et des écouteurs, qui y étaient rattachés et déposés sur la chaise adjacente.

En ce qui concerne le travail sonore, je voulais créer des ambiances différentes pour chaque boîte et le cadre photo. Ce que les visiteurs entendaient par l'entremise des écouteurs provenait d'enregistrements de sons de ma vie quotidienne, dans un contexte du quotidien dans un autre pays. Ce faisant, le spectateur pouvait imaginer ce qu'il voulait. Et j'ai remarqué qu'il y avait un échange entre l'œuvre et le spectateur, les gens reconnaissaient quelques voix ou se figuraient les reconnaître.

Avec cette œuvre, je souhaitais retransmettre l'aspect émotionnel et les souvenirs de ma précédente performance *Entre la vie* (2011). C'est une idée que j'aimerais garder, pour cette présente recherche, afin de pouvoir créer un lien entre l'œuvre et les spectateurs. Et je pense que c'est le médium de l'installation qui va me le permettre.



Figure 20 - Sirikanlaya Chotmanee, *Boîte à mystère*, Illusion apparente, L'Œuvre de l'Autre, UQAC (2012)

La raison pour laquelle j'ai choisi d'utiliser l'installation comme médium, c'est que je suis toujours sur le chemin de l'expérimentation. J'ai eu la chance de toucher à d'autres disciplines depuis mon baccalauréat et cela m'a fait découvrir leurs propriétés intrinsèques. J'ai d'abord pensé à créer des œuvres disciplinaires, avant d'utiliser l'installation pour ses propriétés interdisciplinaires, car je ne souhaite finalement pas me cloisonner dans une seule et même discipline afin de ne pas m'habituer à travailler de la même manière. Je veux travailler avec des outils et des matières que je connais, tout en gardant en tête l'envie de faire d'une autre manière, d'explorer d'autres langages. Je me conditionne à avoir une pratique interdisciplinaire et ainsi à rester toujours motivée. Pour moi, le travail présenté lors de l'exposition *Illusion apparente* est un travail pratique qui vient soutenir ma recherche concernant l'utilisation du son et la performance dans ma pratique et ma production finale à la fin de la maîtrise.

Mes œuvres peuvent prendre différentes formes suite à leur développement, elles gardent cependant toutes des traces de leurs formes précédentes. Par exemple, dans la performance *Entre la vie*, la boîte de carton qui me servait de masque a pris une tout autre dimension dans l'œuvre qui lui a succédé : *Boîte à mystère*. L'œuvre s'est développée, partant de la forme d'un masque vers une installation sonore, la trace de la précédente œuvre toujours présente dans cette forme carrée. Le masque, un objet qui permet de se cacher des autres, est devenu une boîte fermée qui cache son contenu sonore des visiteurs de l'exposition.

Ces différentes œuvres expérimentales mentionnées tout au long de ce texte se sont posées



comme des sources d'inspiration pour mon travail final et pour l'aboutissement de cette recherche. Je n'oublie cependant pas les expériences qui m'ont permis d'approfondir la culture traditionnelle thaïe et plus particulièrement, la danse folklorique thaïlandaise (cf. chapitre 1), puisque dans le troisième et dernier chapitre, ces expériences se rejoignent pour créer une œuvre.

## **CHAPITRE III**

### **PROJET FINAL**

Lors d'un voyage en Thaïlande en 2014, j'ai coorganisé, avec Anusorn Khabpet, un programme d'échange d'artistes internationaux avec la Rajamangala University of Technology Lanna (RMUTL) et l'Université du Québec à Chicoutimi. Nous avons invité deux professeurs en Arts de l'UQAC, James Partaik et Constanza Camelo, ainsi qu'un étudiant inscrit à la maîtrise en Art, Jaime Patarroyo. Ensemble, nous avons offert des ateliers, des conférences et une exposition qui traitaient tous de l'usage des arts numériques dans l'art actuel. Sur place, nous avons échangé nos connaissances avec les professeurs, les étudiants, et les artistes qui s'intéressaient à cette même thématique. Le résultat de cet échange a été très nourrissant et permettra dans le futur de continuer à développer de nouveaux projets chargés de créer, de transmettre et de diffuser les arts numériques. Voici quelques photographies qui évoquent la teneur de nos rencontres.



Figure 21 - James Partaik, *Field recording & 3D sound*, Chiangmai, Thaïlande (2014)

- Crédit photo : Anusorn Khabpet



Figure 22 - Constanza Camelo, *Atelier de performance*, Chiangmai, Thaïlande (2014)





Figure 23 - Jaime Patarroyo, *Wiring Challenge* , Chiangmai, Thaïlande (2014)



Figure 24 - Anusorn Khabpet, Sirikanlaya Chotmanee, *Atelier Mapping*, Chiangmai, Thaïlande  
(2014)





Figure 25 - Anusorn Khabpet, Sirikanlaya Chotmanee, *PechaKucha*, Chiangmai, Thaïlande  
(2014)



Figure 26 - James Partaik, Conférence, Chiangmai, Thaïlande (2014)

Cette expérience de travail, reliée à la médiation culturelle, m'a permis de réfléchir à la façon dont je produis mes oeuvres d'art et, aussi, à la façon dont les autres artistes produisent les leurs. Pour produire une œuvre d'art, certains artistes partent d'un sens précis pour déterminer leur production, mais à quel point cela fait-il du sens pour les autres? Pour moi, créer une œuvre d'art c'est comme créer une nouvelle façon de communiquer, une œuvre est un langage dont la mission est de transmettre un message, mais un message ouvert à la liberté interprétative, donc une production de sens poétique.

J'ai compris que, pour moi, c'est important de diriger les spectateurs pour qu'ils participent à l'œuvre dans l'œuvre afin de percevoir et comprendre le concept que j'y ai développé et jouer avec la sensibilité de leur pouvoir d'interprétation. L'œuvre d'art, dans certains cas, est un symbole et son sens est plus profond et plus fort que le fait de dire sa définition spontanément. Il arrive que fréquemment, des critiques émises par les participants augmentent la valeur interprétative de l'œuvre, ce qui peut favoriser l'impact de l'art sur l'individu et la société. L'œuvre est en train de se faire pendant que le spectateur est en train de se transformer.

*Celui qui croit, crée*

*Celui qui croit, fait*

*Celui qui fait se transforme*

*Et la société dans laquelle il vit ...*<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Proverbe maya.

Ce proverbe explique bien comment certains artistes commencent à faire leur création. On s'engage à croire en quelque chose et à faire passer ce qu'on croit aux autres individus. Ces derniers sont des éléments très importants quand on travaille dans un art de type relationnel et sociologique. C'est souvent leur opinion et leur vécu en tant que participants qui peuvent amener à un éventuel changement au sein d'un groupe. Dans ce sens, en plus de former une œuvre, l'artiste relationnel doit aussi comprendre les liens qu'il veut entretenir avec l'individu afin d'amplifier la communication qu'il cherche à établir.

Influencée par ces réflexions, j'ai décidé d'approfondir l'aspect social et *in situ* de ma pratique en art. C'est ainsi que dans le cadre de ce projet, j'ai également développé une nouvelle expérimentation en rapport avec ces préoccupations. J'ai réalisé une installation performative à la galerie Rumpueng Loudspeaker à Chiangmai en lien avec la danse thaïe. Après discussion avec le directeur de la galerie, Supachai Sartsara, un artiste contemporain thaïlandais et professeur en art à l'Université de Chiangmai, à qui j'ai parlé de ma recherche et de mon travail, en particulier celui réalisé avec le groupe de danse folklorique thaïlandaise dans un petit village de la ville de Chaiprakarn à Chiangmai, j'ai utilisé un espace quotidien pour présenter mon œuvre. Je souhaitais en effet utiliser sa maison pour présenter la vidéo de cette action et montrer aux étudiants qui étaient sur place qu'il y avait de nombreuses possibilités quant au lieu pour présenter une œuvre. Je souhaitais leur montrer qu'il n'y a pas qu'une galerie qui puisse accueillir les œuvres contemporaines, mais que le contexte d'un lieu peut faire partie d'une œuvre d'art contemporain.



J'y ai présenté une vidéo, qui était projetée sur les quatre portes vitrées de la maison de Sartsara, située juste à côté de la galerie. Il s'agit d'une vidéo d'archive sur la communauté de danse thaïe que j'avais précédemment rencontrée et que je souhaitais utiliser dans mon projet de fin de maîtrise. Mon idée était de présenter la danse thaïe de façon indirecte. J'ai donc généré la vidéo à l'aide de la programmation et du logiciel *Isadora*, puis, grâce à ces modifications, j'ai montré cette vidéo comme une *abstraction* de la danse thaïe.

Dans l'exposition, on voit uniquement l'image qui s'attarde sur les mouvements abstraits des danseurs, et le son que l'on entend est modifié de façon à le rendre différent de ce que l'on entend traditionnellement lors de ces événements.

Je souhaitais présenter une image typiquement traditionnelle, qui présentait un sujet typiquement traditionnel également. Seulement, en utilisant l'art numérique et ici la programmation, j'ai modifié l'apparence de cette image pour lui donner une forme abstraite. Il s'agit donc toujours du même sujet, mais l'image se distingue de son apparence d'origine au niveau du visuel, comme une autre version d'elle-même. En ce qui a trait à l'art, ce sont des types de modifications que l'on ne voit pas souvent en Thaïlande. J'ai de plus inclus dans cette présentation une intervention performative (cf. figure 27) : pendant la présentation, je me suis installée derrière la porte de verre, et ceux qui étaient devant la porte ne voyaient que ma silhouette.

Cette installation se présentait pour moi comme un essai de type expérimental, elle avait surtout un rapport avec l'enseignement de l'art. C'est pour cette raison que certaines personnes, professeurs ou étudiants qui participaient à l'échange ont décidé d'entrer dans mon installation et ont discuté avec moi des aspects non traditionnels de mon travail. J'ai aussi mis l'accent sur les thèmes que j'utilise fréquemment dans mes œuvres : la danse traditionnelle, l'art social et les lieux contextuels. Je leur ai également expliqué que l'art devient un lieu de rencontre, tout comme la danse thaïe aérobique.

J'ai pensé cette mise en espace comme un espace de transmission qui montre les nombreuses possibilités de diffusion et de création de l'art contemporain. Cet exercice a été réalisé en tant que future professeure au RMUTL, et non en tant qu'artiste. Mon objectif était alors de montrer ce que j'avais appris de la manière d'enseigner l'art au Québec aux étudiants et professeurs présents afin d'entamer un débat, une discussion sur la future direction que pourrait développer l'université au niveau de l'art en Thaïlande. Démontrer l'importance du travail communautaire a été important pour moi aussi, puisqu'il fait partie intégrante de mon travail et je souhaitais transmettre ces concepts aux étudiants présents.

Je pense cependant qu'à certains moments la modification de l'image a pris trop de place, il y a eu une perte de l'image originale. L'esthétique de l'image originale en a été altérée. Cette expérience m'a amené à chercher un équilibre entre la modification et l'aspect original de l'image choisie. J'ai également compris que la présence ou l'absence de l'artiste peuvent altérer la compréhension de l'œuvre de la part des spectateurs. Ces découvertes m'ont permis de revoir

la réalisation de mon œuvre finale à partir de ce nouveau point de compréhension : il est important de garder l'essence de l'image d'origine.

Cet évènement en tant qu'échange culturel, discussion et rencontre m'a aussi donné l'idée d'utiliser l'interactivité avec les spectateurs pour mon exposition finale.



Figure 27 - Sirikanlaya Chotmanee, Installation performative, Chiangmai, Thaïlande (2014)

### 3.1 L'exposition

L'exposition est le résultat de ma recherche, celle-ci a pris la forme de l'installation vidéo. Dans mon travail, je vois une rencontre entre le vertical et l'horizontal. Les fragments d'image que l'on voit sur un mur et même sur l'installation elle-même, qui fonctionne par couche. Un peu comme la notion d'identité qui fonctionne également par couche. L'installation est accompagnée de trois colonnes qui rappellent l'origine de la vidéo qui est projetée sur sa surface. Une autre dimension est apportée à l'installation par le traitement horizontal; la programmation qui contrôle la forme de projection, la prière se fait entendre par un enregistrement qui est joué sous le plancher, ce son sous-terrain m'assistait lorsque j'ai fait l'action.



Figure 28 - Sirikanlaya Chotmanee, *La parole suspendue*, SCAN, UQAC (2015)

### 3.1.1 La parole suspendue

Mon exposition de fin de maîtrise se pose comme le résultat de la recherche-création réalisée tout au long de ces trois ans, en lien avec ma pratique artistique. Suite à la recherche in situ réalisée en Thaïlande en 2014, la danse thaïe était devenue un sujet que je souhaitais approfondir, en lien avec mon contexte de création.

Nicolas Bourriaud utilise le terme de « sensibilité collective » dans son ouvrage *Esthétique relationnelle* (1998). Sensibilité qui est incluse dans plusieurs nouvelles formes de la pratique artistique actuelle :

*« Esthétique relationnelle » traitait du versant convivial et interactif de cette révolution (pourquoi les artistes s'attachent à produire des modèles de socialité, à se situer à l'intérieur de la sphère interhumaine), tandis que « Postproduction » appréhende les formes de savoir générées par l'apparition du réseau : en un mot, comment s'orienter dans le chaos culturel et comment en déduire de nouveaux modes de production.<sup>18</sup>*

Cette réflexion de Bourriaud m'a montré que dans mon œuvre, je réalisais une autre esthétique de la danse thaïe dans un autre contexte : celui de ma pratique artistique. En ajoutant une technologie numérique, l'installation devient une œuvre interactive. Cette nouvelle forme montre les images comme le font les « nouvelles technologies de l'information et de la communication

---

<sup>18</sup> Bourriaud, Nicolas, *Postproduction*, op. cit. p. 6.

»<sup>19</sup>. Cela inclut le traitement numérique de l'aspect sonore de ce projet. Par conséquent, le son et l'image projetée créent un dialogue qui modifie le sens de mon travail. Ce dernier devient un résultat intermédial, à l'image de ma nouvelle identité hybride.

### **3.1.1.1 Sa source**

*La parole suspendue*, mon exposition de fin de maîtrise, se présente donc sous la forme d'une installation interactive et représente le sentiment d'appartenance de la communauté de danse thaïe (Baan Tha) qui lie l'esthétique de la danse à l'identité, à la croyance et à la religion. C'est aussi une adaptation de mes recherches en lien avec l'art sociologique. C'est en effet une façon, par l'entremise de mon œuvre, de transmettre la pratique de cette communauté de danse thaïe. Pratique, qui est utilisée à la fois pour développer les relations sociales, et à la fois pour conserver la danse et les coutumes thaïlandaises.

J'ai donc créé une installation interactive évoquant un lieu de rencontre, un endroit où je pourrais raconter et transmettre aux spectateurs l'histoire relationnelle reliée à ma recherche in situ avec la communauté de danse thaïe de Baan Tha. Je cherchais également à créer un espace qui puisse servir de contexte relationnel, un espace qui ne possède pas de barrières religieuses et nationales. Un lieu où les gens puissent vivre une expérience mixte, à la fois intellectuelle et sensible, mais qu'ils puissent aussi réfléchir sur le rapport entre leur présence et mon travail, ce qui en découle.

---

<sup>19</sup> Edmond Couchot et Norbert Hillaire, op. cit. p. 23.

La trame sonore qui accompagne l'installation est composée d'archives sonores enregistrées au début d'une rencontre de danse communautaire. Afin de marquer le commencement de la rencontre et de préparer les participants à la danse, l'officier du village se charge de réaliser une cérémonie religieuse. Durant cette cérémonie, les participantes font des prières et adressent des vœux aux divinités protectrices et aux professeurs, qui enseignent n'importe quelle sorte de préceptes. Cette cérémonie est vue comme un signe de respect adressé aux esprits et aux professeurs qui protègent et enseignent l'art et la tradition. Le moment de la prière religieuse est un acte très important pour les gens. De plus, cette cérémonie rassemble les individus de la communauté et les incite à participer ensuite à l'activité sociale-santé. Un lien fort se crée alors entre eux.

Personnellement, je considère cet aspect sonore du travail comme un symbole représentant la réunion du monde spirituel et du monde quotidien dans la société thaïlandaise actuelle. En fusionnant ces sons qui proviennent de différentes réalités, une rencontre se déploie entre la croyance et la communauté.

Dans l'installation, il y a 60 miroirs suspendus au plafond qui composent la forme d'un lustre. (cf. figure 29). Ils sont attachés par des fils de pêche transparents rattachés à un socle au plafond. Une vidéo d'archives de danse thaïe est projetée sur la surface des miroirs et se reflète sur les murs de la salle. L'usage des miroirs est ici un choix esthétique, qui sert à symboliser la rencontre



entre les membres d'une communauté, lesquels, ensemble, deviennent les nouveaux reflets d'une société en produisant une autre image de la réalité, cette fois-ci fragmentée. Ces fragments sont le reflet des multiples points de vue individuels qui peuvent co-exister dans une collectivité. Ce qui rejoint, d'une manière plus nuancée, l'affirmation de Tiravanija, qui en parlant de son travail nous dit « C'est tout simplement de rassembler les gens, qu'ils se reflètent l'un dans l'autre. Il n'y avait aucune différence entre eux et nous sommes tous les mêmes. » [Traduction libre].<sup>20</sup>



Figure 29 - Sirikanlaya Chotmanee, Installation, *La parole suspendue*, SCAN, UQAC (2015)

---

<sup>20</sup> « It's all about bringing people together, mirroring each other. There was no difference between people and we are all the same. » Rirkrit Tiravanija cité par *The New Yorker*, 17 octobre 2005, p. 82.

La projection est positionnée grâce à la technique du *vidéo mapping* suite à la programmation de *Madmapper*<sup>21</sup>, qui permet de modifier et de contrôler les vidéos dans l'espace ou selon l'architecture.

En outre, les miroirs de l'installation et le cercle de lumière sous ceux-ci cherchent à provoquer une certaine curiosité chez les spectateurs et visent à les inciter à entrer dans la zone interactive, mais limitée de l'œuvre, située juste en dessous des miroirs. Cet espace permet d'éprouver une autre expérience : les spectateurs s'approchent de l'installation et tous les morceaux de miroirs se mettent à bouger. Grâce à l'interactivité, la vidéo se reflète sur les morceaux de miroirs. Le vent, provenant d'un ventilateur placé en haut des cordes, va faire bouger les miroirs et insuffler un autre mouvement à l'image au mur étincelant autour de la salle d'exposition.

Pour ce projet final, je me suis servie de la programmation du micro-contrôleur *Wiring*. Des capteurs de mouvement servent donc à démarrer le ventilateur fixé au-dessus de la structure en suspension, et de ce fait, les miroirs bougent. De sorte que ce mouvement des miroirs nous donne une autre forme d'image vidéo, cette fois-ci murale. Les images vidéo reflétées sont de diverses tailles, selon la distance et la surface du mur. Se crée alors une multiplication de l'image : elle est fragmentée, voire abstraite par rapport à la vitesse et à la direction du mouvement des miroirs. (cf. figure 30)

---

<sup>21</sup> Madmapper est une programmation vidéo-mapping de la projection et DEL mapping.

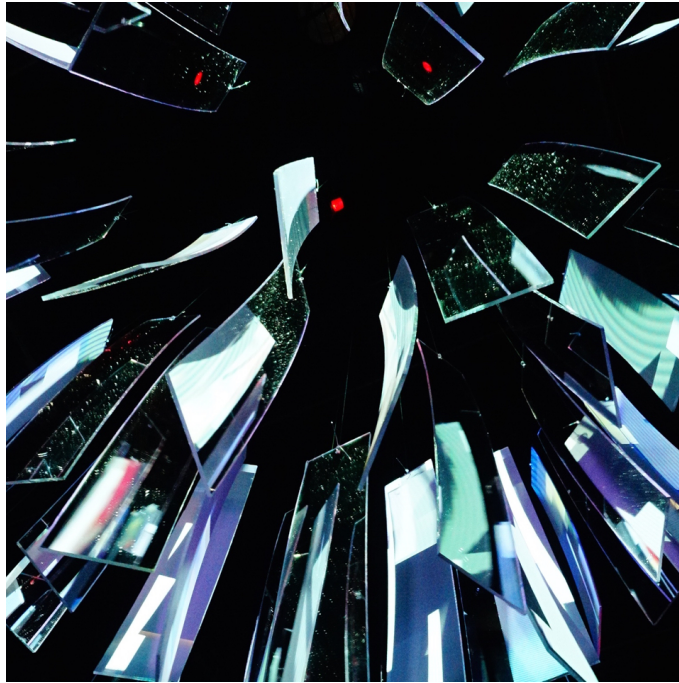


Figure 30 - Sirikanlaya Chotmanee, Capture de mouvement déclenché(lumière rouge),  
SCAN, UQAC (2015)

À ce propos, le mouvement des miroirs, allant de la gauche vers la droite, représentent les mouvements de la danse thaïe, que l'ensemble de l'œuvre illustre. Les spectateurs doivent se placer autour de la forme circulaire implicite du dispositif installatif. Leurs déplacements, à la fois vers la gauche ou vers la droite, peuvent rappeler le mouvement bidirectionnel des pas de la danse thaïe. Ainsi, le rôle accordé aux spectateurs est celui de déclencheur de mouvements, on a

besoin de quelqu'un d'autre pour créer l'oeuvre. De manière semblable, la communauté de danse Thaïlandaise a toujours besoin des individus pour exister.

### **3.1.2 La projection vidéo mapping**

J'ai utilisé les trois colonnes qui se trouvent autour de mon installation centrale comme surface de projection vidéo. J'ai utilisé la même technique de *vidéo mapping* qu'avec l'installation centrale pour limiter l'espace de surface de la vidéo pour afin qu'il y ait une relation avec l'espace architecturale du SCAN.

Pour ce qui est des trois séquences vidéos projetées sur les colonnes, je les ai présentées sans leur bande sonore puisque je voulais mettre l'emphasis sur la communication visuelle apportée par ces images. Le mouvement qu'elles amenaient dans l'espace, ainsi que les couleurs et les lumières qui émanaient de celles-ci étaient les principaux éléments que je voulais mettre de l'avant. En plus que les images reflétées des miroirs venaient se superposer à celles des colonnes, il se créait une illusion spatiale. La bande sonore de ces vidéos serait venue surcharger l'espace d'une seconde couche de sens, je voulais garder l'ambiance générale légère et calme.

En ce qui a trait aux deux premières projections sur les colonnes, elles sont conçues différemment; les vidéos sont choisis aléatoirement dans les archives vidéos de ma recherche in-situ sur la danse folklorique. Elles présentent les images captées des membres de la communauté

de danse Baan Tha. On y voit leurs portraits évoluant dans les activités de cette journée et c'est également dans ces vidéos que l'on peut voir la relation des gens avec la nature. Les deux projections vidéo mapping ont une esthétique particulière, on y voit des gros plans en plus de voir clairement, contrairement aux projections sur les miroirs, les images complètes et non fragmentés.

La troisième surface de projection située dans le fond de la salle d'exposition, plus précisément entre les deux premières colonnes. On peut y voir une vidéo du dictionnaire que j'ai utilisé depuis mon arrivée au Québec. Il s'agit d'un objet qui m'a suivi au quotidien. Cette image a représenté les difficultés culturelles que j'ai rencontrées, par exemple les difficultés de communication et de compréhension des termes français. C'est pour cette raison, que j'ai choisi de projeter cette image au centre des deux autres puisqu'elle fait le lien entre la langue thaïe et la langue française : ces images de mon dictionnaire symbolisent l'autoportrait de mon identité hybride. J'ai également mis de l'emphasis sur certains mots en lien avec mon exposition dans celui-ci en les surlignant pour le vidéo. Dans le vidéo, on me voit feuilleter ses pages et arrêter aux endroits où les mots sont accentués. Du même coup, le regardeur pouvait visualiser la traduction thaïe de certains termes en regardant la projection de cette vidéo, il expérimentait alors momentanément le même sentiment d'incompréhension que j'ai pu avoir dans certaines situations face à des mots français.

On remarquait dans la salle, qu'il y avait beaucoup d'images vidéo; les images en mouvement et fragmentées étaient en relation avec la présence des spectateurs dans la salle. Lorsque qu'il y avait des mouvements de la part des spectateurs, le ventilateur faisait bouger les miroirs dont leur réflexion bougeait plus rapidement sur les murs. On peut dire que la communauté de danse est un

travail d'équipe, cependant les miroirs de l'installation modifient ce concept, car les images sont fragmentées.

### 3.1.3 Install-Action

Lors de la journée du vernissage, j'ai débuté une action de longue durée dans l'espace où se trouvait mon installation. Pour ma part, cette action est venue enrichir et supporter la vidéo de la danse traditionnelle qui était projetée sur les miroirs et les deux colonnes du SCAN. Ces caractéristiques de mon exposition viennent s'inscrire dans l'Install-Action. Ce terme a été utilisé particulièrement par l'artiste Brian Connolly qui éclaircit dans ce passage les aspects de ce concept :

*En tentant véritablement d'appliquer des mots à la notion/idée/ concept de l'«Install-Action», j'opte pour dire que c'est un processus de travail à l'intérieur d'un espace ou d'un lieu d'un travail qui se fait d'une manière signifiante ou peut-être symbolique ou rituelle. ( Toutefois, cette approche est si vaste qu'il est dommage de tenter d'en donner une définition aussi littérale.)*

*Une pièce peut prendre forme à partir de relativement peu et construire un réseau de signification visuellement complexes, alors qu'une autre peut émerger d'une complexité visuelle (d'une forme installationnelle) et évoluer vers la chaos, la destruction ou l'accomplissement. Fréquemment, «l'action» est guidée ou peut même être restreint par la forme «Installationnelle». La chance peut intervenir dans l'œuvre et peut altérer entièrement la narration. Souvent, dans l'«Install-Action», les germes de l'idée sont rendus apparents à tout moment du processus (ainsi que dans la vie) et sont*

*inhérents à l'artiste, au travail, au lieu, au site, au temps et à la méthode ou existent avec eux et par eux.*<sup>22</sup>

Pendant l'action, je me déplaçais dans l'espace avec, en main, des objets en lien avec mon identité. Je transportais un bol de métal qui est similaire à ceux utilisés pour faire des offrandes à Bouddha lors de cérémonies religieuses. Celui-ci représente la connexion culturelle entre la croyance religieuse et les gens qui la pratiquent. Dans ce contenant, on y trouvait aussi un dictionnaire bilingue thaï - français. C'est ce dictionnaire que j'ai utilisé durant mes études au Québec. Également dans ce bol, une bande-sonore qui laissait entendre une musique folklorique thaïlandaise. Le bol était fermé avec un second récipient. Sur mon bras était déposée une jupe traditionnelle qui allait me servir plus tard dans l'action.

Au début, l'action s'est déroulée de manière imperceptible, le visiteur de l'exposition ne pouvait pas nécessairement avoir conscience que j'avais débuté une performance. (cf. figure 31) Plus les minutes avançaient, plus mon action devenait perceptible; par exemple lorsque j'ai commencé à marcher sur le grillage au sol du SCAN d'où provenait un enregistrement sonore d'une prière traditionnelle, cette action significative a donné une piste au visiteur qu'il s'agissait d'une performance. Également, cette marche était lente pour imiter une marche de Vipassanā<sup>23</sup>. À un certain moment, j'ai effectué une pause au centre de la salle pour ouvrir le contenant que je

---

<sup>22</sup> CONNOLLY, Brian. (1999). L'intérieur et l'arène de l'art, Inter : art actuel (74), p.4-7

<sup>23</sup> Vipassanā prend racine dans la religion bouddhiste et désigne une technique de méditation qui consiste à l'observation de soi-même en portant une attention particulière aux mouvements de son corps. Il faut s'assurer d'être concentré sur les sensations de son corps et de vivre dans le moment présent.

transportais. La musique qui émanait du bol s'est alors fait entendre plus fortement. C'est à la suite de cet acte que j'ai déposé le bol au sol au-dessous de l'installation où l'éclairage était plus fort et enfilé la jupe que je transportais depuis le début de l'action. J'ai sorti du bol le dictionnaire et l'ai posé à côté du bol dans la section de la lumière. Par la suite, j'ai repris le et le bol et débuté une marche cyclique dans l'espace de l'installation.

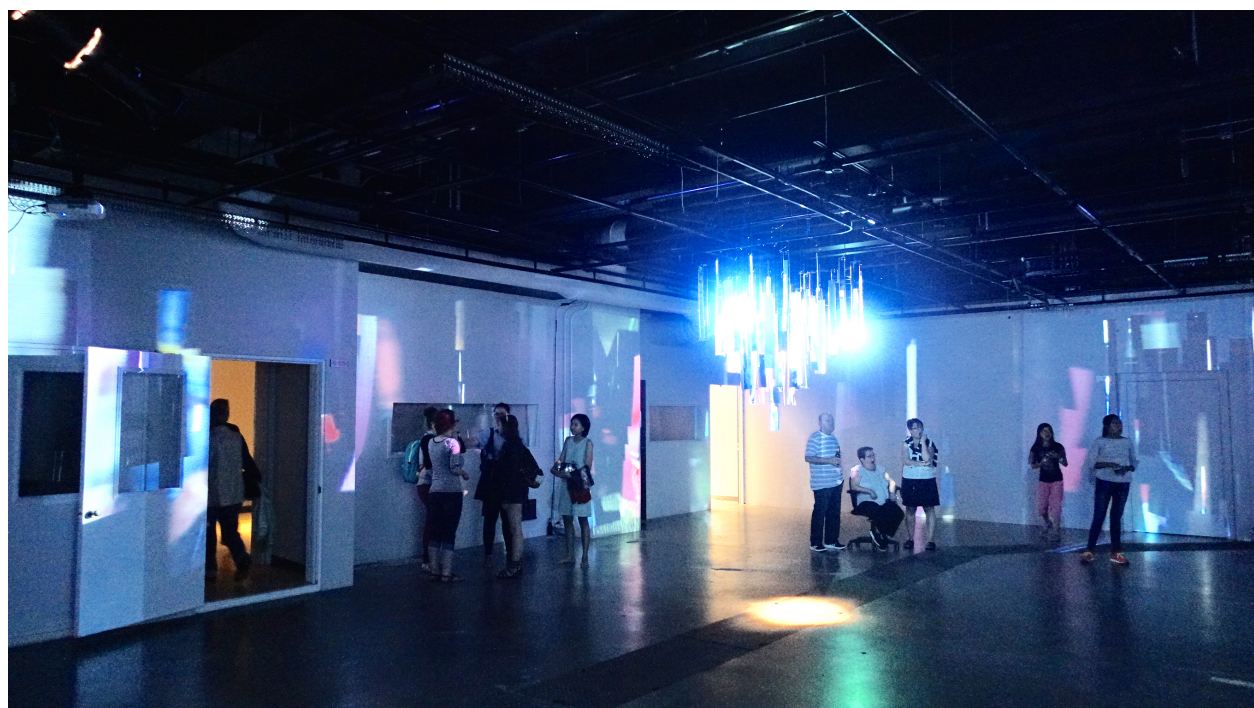


Figure 31 - Sirikanlaya Chotmanee, l'action imperceptible, SCAN, UQAC (2015)

La marche est ensuite réalisée de manière circulaire, c'est ma façon de créer une atmosphère de circularité qui permet une rencontre entre l'installation centrale, le lustre et la forme ronde dans un l'espace rectangulaire du SCAN. (cf. figure 32)



La circularité qu'amène l'action et les objets que je transporte me permettent de faire un lien avec l'environnement de la performance, le SCAN, qui est principalement rectangulaire, permet de lier ce deux types de formes. La marche vient faire un lien, par son parcours organique, dans le lieu ou les lignes sont droites et cassées.

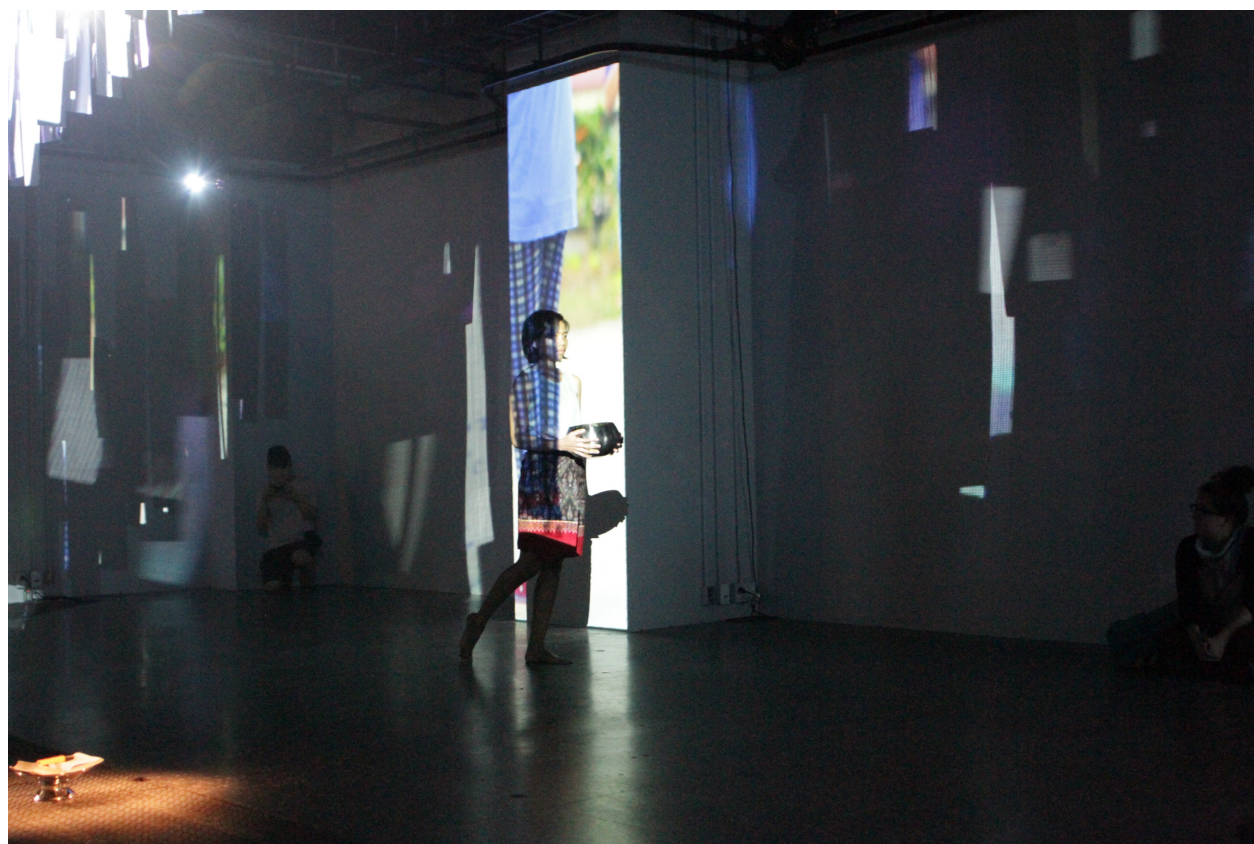


Figure 32 - Sirikanlaya Chotmanee, une marche circularité, SCAN, UQAC (2015)

La musique dans le bol permet d'activer et de nourrir l'action de la danse qui est projetée sur les deux colonnes de la salle. Au moment d'approcher les spectateurs pour leur faire entendre le son de cette musique qui provient du contenant de métal que je tenais dans mes mains pendant

l'action est un moment de partage et de rencontre entre deux cultures, occidentale et orientale.  
(cf. figure 33)

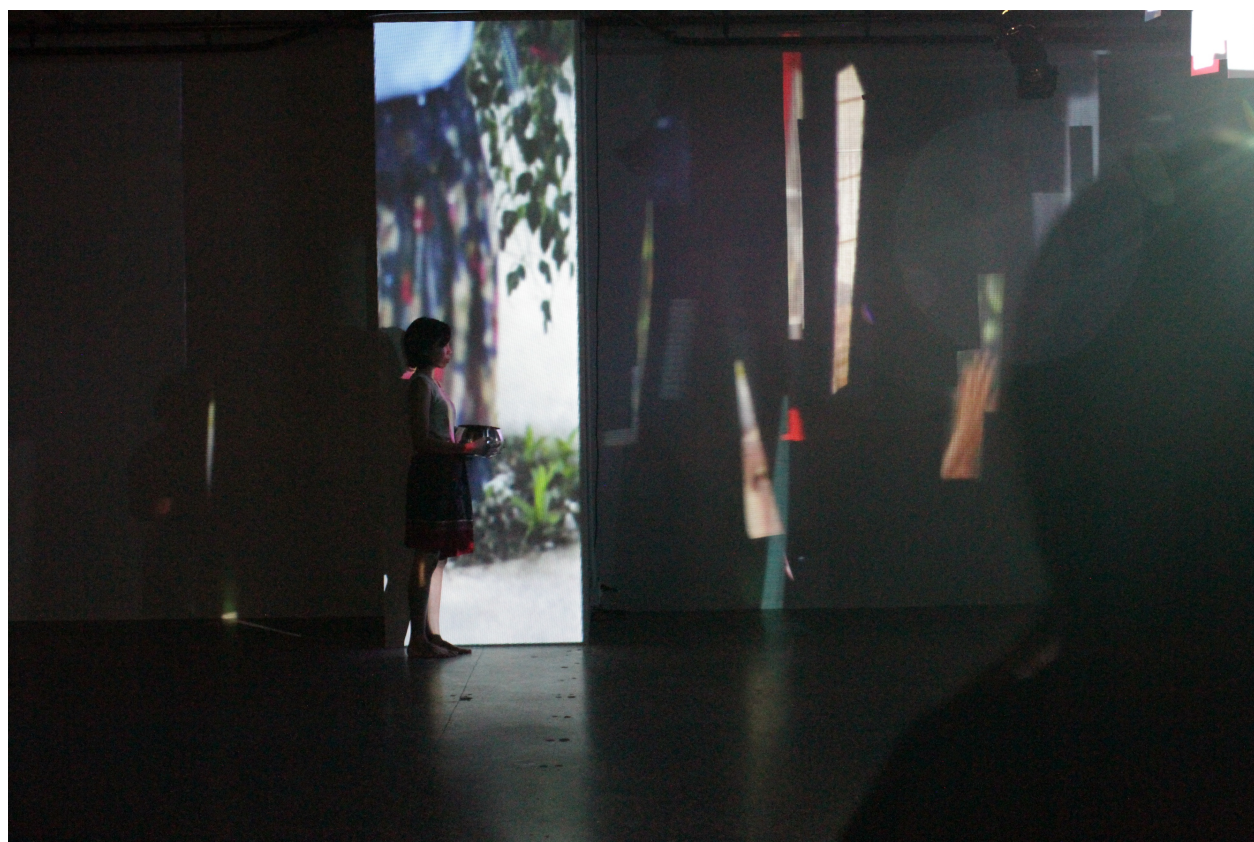


Figure 33 - Sirikanlaya Chotmanee, faire entendre la musique, SCAN, UQAC (2015)

L'action fut terminée lorsque je suis revenue au point de départ de l'action où j'ai commencé à chanter une prière traditionnelle thaïlandaise adressée habituellement aux professeurs. Cette chanson est toujours la première chanson que la communauté de danse folklorique thaïlandaise écoute avant de débiter la danse aérobique traditionnelle. La chanter était pour moi une étape significative, elle me servait pour passer de l'action vers l'installation. À la suite de cette

chanson, j'ai ramassé les objets que j'ai utilisés lors de la performance, sans laisser aucun objet dans la pièce.

L'installation *La parole suspendue* pouvait être autonome, elle n'avait pas besoin d'être reliée à la performance pour prendre tout son sens. Elle fonctionnait tout autant et prenait un sens autre lorsque la performance était en cours et c'est pour cela que je n'ai pas laissé les objets utilisés lors de la performance afin de ne pas diriger l'interprétation des visiteurs face à l'oeuvre. Je voulais qu'ils puissent l'interpréter à leur façon.

### **3.1.4 L'aspect sonore**

Dans mon espace, le travail sonore est une autre partie qui compléta la relation entre le son et l'installation dans l'exposition. Ce que l'on entendait dans l'installation est une prière destinée aux professeurs qui doit être entendue traditionnellement avant de faire la danse. Cette prière est un préalable traditionnel religieux à la tenue de la danse. C'est pourquoi j'ai choisi de l'inclure dans mon installation puisque je présentais, moi aussi, l'exécution de cette danse par le biais du vidéo. De plus, cette trame sonore laissait entendre deux langues mélangées : la langue thaïe et le *pali*<sup>24</sup>, une langue que j'ai souvent entendue depuis mon enfance, car elle est une langue qui fut grandement utilisée dans plusieurs cérémonies en Thaïlande.

---

<sup>24</sup> Selon Wikipedia, le pali, ou pāli, est une langue indo-européenne de la famille indo-aryenne parlée autrefois en Inde. Les premiers textes bouddhiques, tipitaka, sont conservés dans cette langue, qui est utilisée encore aujourd'hui

Une autre raison pour laquelle j'ai choisi cette bande sonore est parce qu'il y a certaines parties que je ne peux pas comprendre ( la partie de la langue *pali* ), mais je peux parfois connaître le sens des paroles. Je voulais transmettre l'esthétique de la langue dans un autre contexte, dans une autre culture et dans une autre langue (thaïe, française, pali). Le *pali* est une langue que je peux parler sans la comprendre. Dans ma culture, au temple, nous parlons le *pali*, car cela fait partie de notre éducation religieuse. Cependant, chez moi c'est une langue du ressenti plutôt que de la compréhension, c'est pourquoi je ne la comprends pas.

L'espace au SCAN, m'a permis de créer une ambiance sonore discrète grâce au grillage au sol où j'ai pu cacher les haut-parleurs. J'ai utilisé trois haut-parleurs à différents endroits dans la salle pour donner une impression enveloppante de l'ambiance sonore. De plus, mon intention en mettant le son au sol était un moyen de mettre la croyance au niveau du sol, une surface où le regardeur y était lié et pouvait sentir la vibration de ce son. Cet aspect est une représentation, une existence du chemin qui me dirige, les paroles que l'on entendait dans l'installation font non seulement partie de cette dernière, mais également se mon identité thaïlandaise. Je compare à la religion le son provenant de l'enregistrement de la prière caché sous le plancher. Je peux faire un lien avec celle-ci dans le sens où cette dernière peut être cachée, mais présente sans qu'on puisse la voir.

### **3.1.5 installation : Danse contemporaine II**

Dans cette exposition, dans un local voisin du SCAN, j'ai présenté un volet indépendant de l'installation. Il s'agit de *Danse contemporaine II* (2015), qui était la suite du travail *Danse contemporaine* (2012). J'ai pris le même contenu de l'ancien volet de mon travail; la représentation de mes mains et le traitement numérique vers une esthétique qui ressemble à un paysage abstrait. Cela représentait la modification symbolique de ma culture qui était traduite dans un autre parallèle. Mais cette fois, j'ai représenté une action de la danse folklorique thaïlandaise de Baan Tha où j'ai fait ma recherche in-situ en 2015 pour mon exposition finale, spécifiquement le mouvement de la main dans cette danse folklorique.

La forme d'installation avec deux écrans de projection était inspirée de même contenu et le même processus que la création de l'œuvre *Couper les piments* (2013), une forme qui présentait la méthodologie et le processus de ma recherche, une évolution du médium à travers la création numérique dans mon installation.

J'ai utilisé deux fenêtres face à face qui appartiennent aux locaux situés à gauche et à droite de la salle de présentation de l'installation principale. Dans ceux-ci je projetais une image vidéo sur du tissu qui était placé du côté extérieur à la salle dans lequel le regardeur se situait. Ce tissu semi-transparent bougeait au gré du vent d'un ventilateur installé dans chacune des pièces périphériques, de plus le mouvement était fluide puisque j'avais doublé l'épaisseur de cet écran

de tissus. Les superpositions de tissus deviennent la surface de projection ce qui amène une nouvelle dimension et une profondeur à l'image qui paraît alors en trois dimensions. Ce tissu est un matériau que m'a inspiré un mouvement présent dans un de mes anciens travaux: *Couper les piments* (2013) où les papiers accrochés au mur bougeaient lorsque les visiteurs marchaient près de l'oeuvre. L'espacement entre les photos permettait un mouvement fluide, c'est ce pour quoi j'ai choisi de doubler l'écran de tissus pour *Danse contemporaine II*, je souhaitais retrouver ce mouvement et cet espace qui permettait à l'image projetée de se déformer. Tout comme les nombreuses images de l'installation photographique *Couper les piments* qui étaient placés à différentes distances entre-elles ce qui déformait l'image d'origine. J'ai trouvé que le tissu présentait la fragilité, le vide et l'illusion par ses mouvements.

Pour ce qui est des deux écrans vidéo, le premier présentait une mise en abyme : lors de l'enregistrement de la vidéo de mes mains, sur leur surface, était projetée la vidéo de l'équipe de danse folklorique Baan-Tha. Dans cette vidéo, ils dansaient une danse traditionnelle thaïlandaise et moi je les accompagnais d'une certaine façon puisque ma main dansait également. (cf. figure 34) La vidéo finale était projetée sur la surface de tissu, ce qui amenait une troisième superposition. Par les couleurs, les textures et le mouvement créé par cet ensemble d'éléments je pouvais représenter l'ambiance de la soirée de danse, la vibrance des couleurs lumineuses dans l'espace, les différences des gens, leurs actions, l'unité au sein de la communauté de danse, etc.





Figure 34 - Sirikanlaya Chotmanee, mes main dansées (originale), SCAN, UQAC (2015)

Le second écran, face au premier, présente pour sa part une image modifiée vers une image de paysage altéré qui est créée par la programmation *Isadora*. Les images de cette projection provenaient de la même source vidéo que celle dans l'autre salle, cependant ces images étaient altérées. J'ai remarqué qu'on pouvait voir une tout autre esthétique d'image dans celle-ci et elle avait un rythme différent par rapport à l'image d'origine en plus de sa forme différente causée par le traitement d'image. La première projection ayant un rythme doux et calme, l'autre semblait un peu plus agité sans toutefois perdre de sa fluidité. (cf. figure 35)

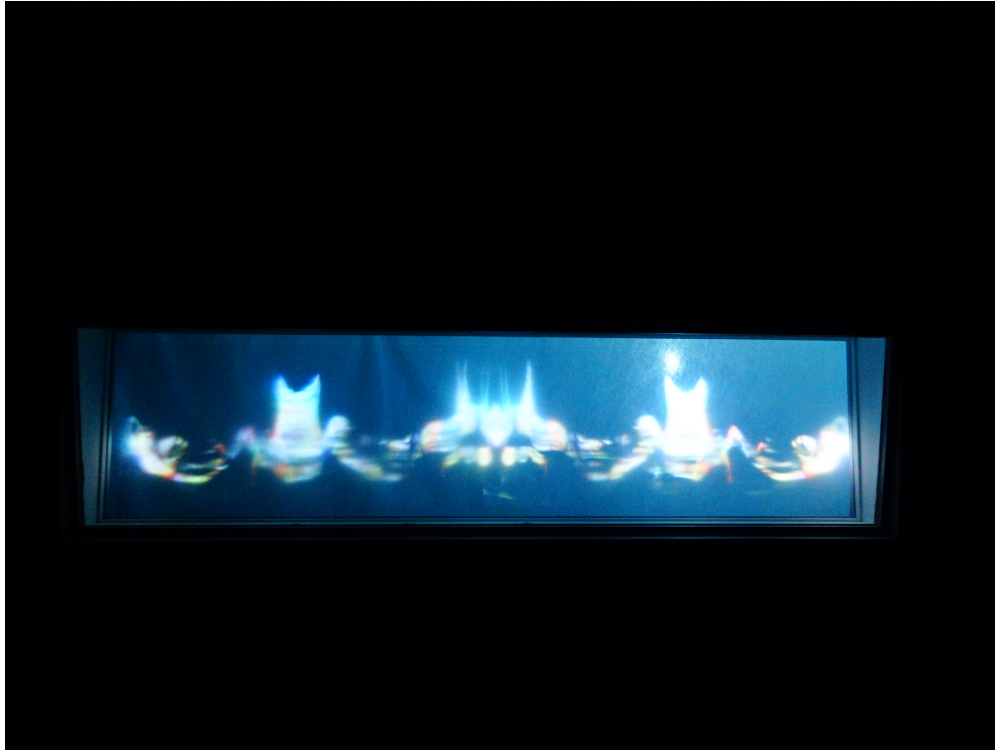


Figure 35 - Sirikanlaya Chotmanee, mes mains qui dansent (modifiée), SCAN, UQAC (2015)

Dans mon travail, on retrouve alors deux façons de traiter l'image. C'est à dire le traitement numérique par la programmation Isadora et MadMapper et le traitement physique amené par les matériaux. Le traitement physique par les matériaux, comme les miroirs, m'a permis cette transformation physique. Par exemple, les images projetées sur les miroirs se reflétaient les unes sur les autres et le résultat de leur réflexion sur les murs traduisait ce traitement physique. Également, tout ce que l'on voit sur les murs présente l'existence non seulement de la vidéo, mais aussi la forme de l'objet installé au centre de la salle. Lorsqu'un visiteur est présent dans l'espace, son ombre est aussi un vecteur de traitement de l'image, puisqu'il devient à la fois surface de projection et masque. Aussi, dans le petit local où était situé l'installation



indépendante, on y trouvait aussi un résultat de même traitement causé par l'écran en tissu double-couche qui bougeait à cause de vent provenant des ventilateurs au sol.

## CONCLUSION

Cette recherche-création m'a permis d'approfondir l'aspect traditionnel de l'art et de la culture thaïlandaise. La nostalgie que j'éprouve a pris une part importante dans le contenu traité, et le fait de la confronter m'a permis de questionner et de trouver mon identité actuelle. De même, la recherche in situ réalisée à Chiangmai et la découverte de cette nouvelle façon d'intégrer la danse traditionnelle à des pratiques culturelles quotidiennes de santé m'ont aid  e à développer mon projet de fin de maîtrise. Cette influence est la clé de ma méthode de travail, où j'ai pu faire la connexion entre une source d'inspiration personnelle et ma pratique en art actuel.

Ensuite, pour ce qui est du cadre théorique qui entoure ma pratique, j'ai avant tout cherché à tisser des liens avec mon travail artistique, l'art sociologique et l'art relationnel. J'ai également réfléchi sur diverses pratiques théorisées notamment par Couchot et Hillaire, Rush, et Th  z  . Ces théoriciens m'ont amené à réfléchir à une autre approche de l'art numérique et à une nouvelle manière de présenter l'image et la vidéo à travers toutes ces nouvelles possibilités d'exploration de la présentation sur écran. L'interactivité s'inscrivant bien sûr dans ces différentes approches.

Une de mes références artistiques principales est celle de l'artiste thaïlandais Rirkrit Tiravanija. Il m'a fait comprendre que le contenu, le noyau et le sens d'une performance peuvent devenir un travail artistique qui présente aussi la relation entre les gens, la société et l'art. Quant au dispositif sonore, performatif et installatif de James Partaik, il est venu lier une recherche et une méthode

qui questionnaient l'utilisation des nouvelles technologies, la présentation d'une performance et comment faire vivre une expérience au spectateur en lien avec des environnements sonores qui contribuent à créer une atmosphère éthérée, aérienne.

Par ailleurs, je considère que ma pratique est devenue plus complexe grâce à mes expérimentations. J'ai aussi participé au développement d'un projet d'échange artistique international entre le RMUTL et l'UQAC (2014). Ce travail de médiation culturelle m'a montré de nouvelles avenues d'intervention dans le domaine de la diffusion de l'art actuel tout en me permettant d'élaborer une recherche in situ en Thaïlande. Cette expérience m'a permis d'approfondir ma recherche-crédation de manière contextuelle selon le terme de «sensibilité collective» amené par Nicolas Bourriaud. J'ai pu travailler sur un sujet qui fait partie intégrante de mon identité, soit, la danse et l'aborder par l'art sociologique. L'objectif était d'actualiser le concept de la danse folklorique et il me fut permis de faire cette expérience avec des personnes qui pratiquaient cette danse. J'ai pu réaliser des entrevues avec les personnes originaires de Chiangmai qui faisaient partie du comité local de danse folklorique. Ces nombreuses expériences m'ont permis d'enrichir mon exposition finale, *La parole suspendue*.

Cette exposition a pris la forme d'une *reproduction*. Cette méthode de travail que j'ai utilisée tout au long de mes expérimentations m'a menée à mon travail final. De plus, l'aspect interactif présent dans mon installation finale était une manière de transmettre mon idée et de mettre en relation les participants et l'œuvre (le corps, l'image et l'espace) afin de créer un nouvel

environnement dans la salle exposition. Ce projet qui conclut ma maîtrise, ainsi que ce mémoire, est le résultat d'un ensemble de recherches et de laboratoires de création.

En ce qui concerne la recherche théorique, j'aimerais poursuivre les réflexions débutées pendant cette maîtrise concernant les liens entre l'individu et la société. On dit que l'individu est la première fraction du groupe, et que le groupe est un rassemblement d'individus intéressés par les mêmes sujets ou les mêmes objectifs. Souvent, l'opinion d'un individu amène au groupe un facteur de changement. Ces changements peuvent se percevoir dans les opinions semblables ou les opinions opposées. Chaque personne est différente et unique. Pour comprendre un groupe de spectateurs, il faut d'abord comprendre la première cellule du groupe : l'individu.

L'identité individuelle est une partie importante du contenu qui émerge de ma recherche en maîtrise. Dans le futur, j'aimerais créer une œuvre qui permettrait de modifier les frontières psychiques immédiates du spectateur. Il y aurait ainsi l'établissement d'une relation intense, immersive entre le spectateur et l'œuvre pour enfin arriver au résultat attendu. Je constate cependant que je dois mieux saisir le comportement d'un élément pourtant important dans le cadre de ma recherche : le spectateur en tant qu'individu. Et mon travail d'artiste m'aide beaucoup à déchiffrer les comportements des observateurs face à l'œuvre, c'est une source nourissante pour continuer à développer mon processus de création.

Pour terminer, et après réflexion, j'ai déduit de tout ce parcours que c'est la culture qui me rend mon identité. Si je perds ma culture, je perds aussi mon existence. Je vois en regard à cette réflexion, à quel point la société a un impact sur ma vie : chacun veut avoir sa place dans la société, on ne veut pas être abandonné ou oublié. C'est une sorte de conséquence ontologique, la société et l'individu sont liés l'un à l'autre. Mais il faut aussi comprendre qu'une certaine perte de notre identité est nécessaire à l'évolution de cette dernière. Je me considère aujourd'hui un individu et une artiste dont l'identité est interculturelle.

Cette interculturalité est le résultat de mes neuf ans d'études passées au Québec. Durant ma maîtrise en art à l'Université du Québec à Chicoutimi, j'ai vécu de merveilleux moments et des expériences enrichissantes en tant qu'artiste et également au niveau professionnel. De plus, cet échange culturel m'a permis de partager mes expériences dans le domaine des arts avec toutes les personnes que j'ai connues et côtoyées pendant mon parcours. Étudier au Québec a été une bonne décision qui m'a guidée vers de nouvelles possibilités, une recherche qui se continuera aussi à mon retour, dans mon pays natal en Thaïlande.

## BIBLIOGRAPHIE

BARTHES, R. (1977). *Fragments d'un discours amoureux*. Paris : Éditions du Seuil, Collection Tel Quel.

BOURRIAUD, N. (1998). *Esthétique relationnelle*. France : Les Presses du Réel, Collection Documents sur l'art.

BOURRIAUD, N. (2009). *Postproduction*. France : Les Presses du Réel, Collection Documents sur l'art.

COUCHOT, E. et HILLAIRE, N. (2003). *L'art numérique : comment la technologie vient au monde de l'art*. Paris : Éditions Champs-Flammarion.

FERRER, M. et COLAS-ADLER, M-H. (1992). *Groupes, Mouvements, Tendances de l'art contemporain depuis 1945*. Paris : École nationale supérieure des Beaux-Arts.

GUYAU, J-M. (1923). *L'art au point de vue sociologique : première partie*. Paris : Éditions Belin frères (1<sup>ère</sup> édition 1887).

ROSS, C. (1996). *Images de surface. L'art vidéo reconsidéré*. Montréal : Centre d'information Artexte, Éditions Artextes.

RUSH, M. (2005). *Les nouveaux médias dans l'art*. Paris : Thames&Hudson.

SAMSON, M. (2004). *Dictionnaire des arts plastiques*. Trois-Rivières : Éditions d'art Le Sabord.

THÉZÉ, A. (2005). *le corps à l'écran*. Québec : Éditions de la Pleine Lune.

### Articles imprimés :

THOMPSON, C. (2005). Shall We Dance ?, *The New Yorker*, p. 82.

CONNOLLY, B. (1999). L'intérieur et l'arène de l'art, *Inter : art actuel* (74), p.4-7

### Articles en ligne :

BLOG DE PHILOSOPHIE ART. (25 février 2011). La reproduction technique des œuvres d'art, *Blog de philosophie art*. Saisi le 22 mai 2015, de <http://philosophie-art.over-blog.com/article-la-reproduction-technique-des-oeuvres-d-art-68048152.html>.

ENCYCLOPEADIA UNIVERSALIS. (2015, 31 mai). Avant-garde, *Encyclopediadia Universals, l'encyclopédie libre*. Saisi le 31 mai 2015, de <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/avant-garde/>.

GOMEZ-PENÑA, G. Biographie, *Site officiel de l'artiste*. Saisi le 28 novembre 2012, de <http://www.pochanostra.com/projects/>.

HiCSA. (07 mai 2010). Guillermo Gomez Peña et les démons post-coloniaux. Mécanismes de subversion de la Pocha Nostra, *Séminaire de recherche « Identité, langage et multiculturalisme »*. Saisi le 28 novembre 2012, de <http://hicsa.univ-paris1.fr/page.php?r=43&id=383&lang=fr>.

MEDIA ART NET, Steve McQueen « Deadpan », *Media Art Net*. Saisi le 13 mars 2013, de <http://www.medienkunstnetz.de/works/deadpan/>.

MUÑOZ-ALONSO, L. (mars 2012). Antoni Muntadas, *Frieze*. Saisi le 25 avril 2015, de <http://www.frieze.com/issue/review/antoni-muntadas/>.

RIVAS, N. (2012). L'art comme moyen d'expression collective, Pueblo hace cultura. Saisi le 02 janvier 2013, de [http://www.recit.net/IMG/pdf/22\\_comment\\_accompagner\\_ensemble\\_la\\_jeunesse](http://www.recit.net/IMG/pdf/22_comment_accompagner_ensemble_la_jeunesse).

SMITH, R. (01 juin 2010). Art? Life? Must We Choose?, *The New York Times*. Saisi le 25 mai 2015, de [http://www.nytimes.com/2010/07/02/arts/design/02parreno.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2010/07/02/arts/design/02parreno.html?_r=0).

#### **Documents audiovisuels :**

McQUEEN, S. (1997). *Deadpan* [en ligne]. URL : [http://www.dailymotion.com/video/xbczs5\\_steve-mcqueen-deadpan1997\\_creation#.UUGfj9HwI7Q](http://www.dailymotion.com/video/xbczs5_steve-mcqueen-deadpan1997_creation#.UUGfj9HwI7Q). Consulté le 13 mars 2013.



## **ANNEXES**

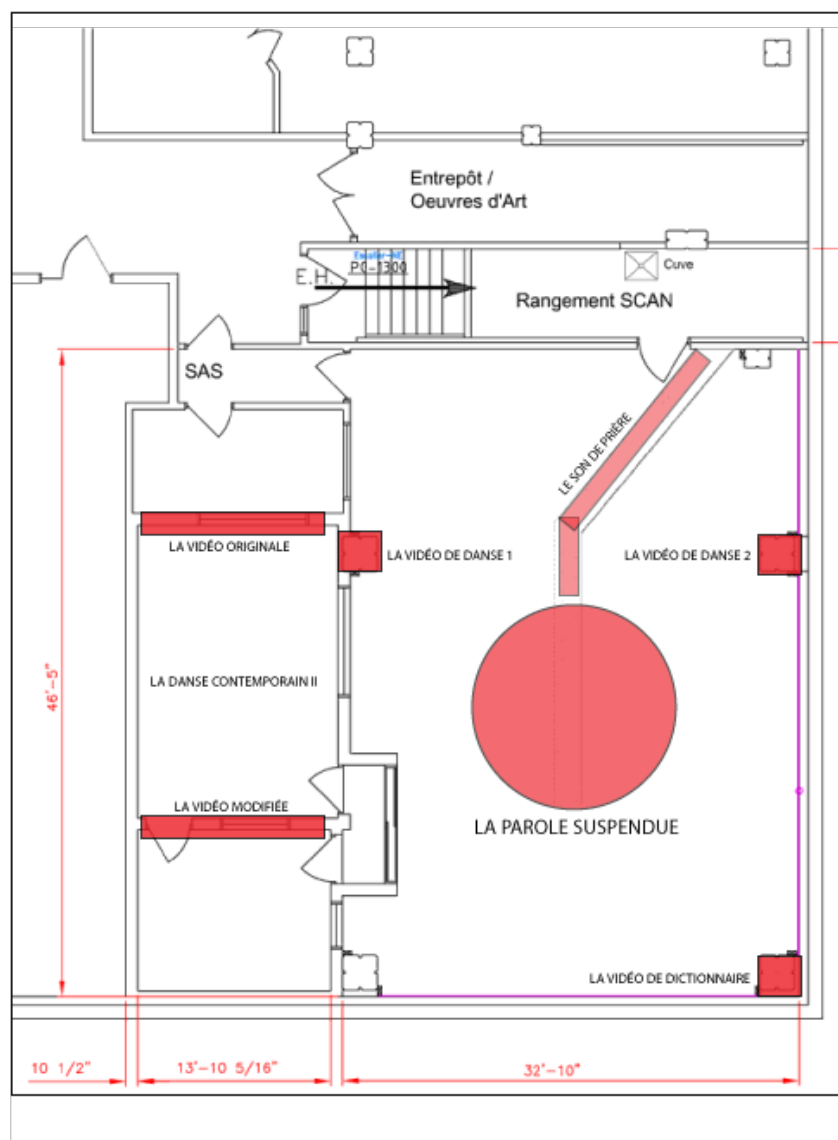


Figure 36 - Sirikanlaya Chotmanee, Plan de l'exposition : La parole suspendue, SCAN, UQAC (2015)



Figure 37 - Sirikanlaya Chotmanee, affiche : La parole suspendue, SCAN, UQAC (2015),  
conception de l'affiche : Justine Bourdages



Figure 38 - Sirikanlaya Chotmanee, L'équipe de danse folklorique thaïlandaise, Baan Tha, Chiangmai (2014)





Figure 39 -Mr Chamlong Khamma, officier de cérémonie, une prière aux professeurs,  
Chiangmai, Thaïlande (2014)- crédit photo : Anusorn Khabpet

#### Une prière aux professeurs [en Thai]

บัดนี้ข้าพเจ้าทั้งหลาย หมายถึง กลุ่มสตรีแม่บ้าน บ้านประตุมืองผาหงส์ ตำบลศรีดงเย็น อำเภอไชยปราการ จังหวัดเชียงใหม่ มาขอยกครู ขึ้นขวัญครู ยกชั้นตั้งครู ไปในไฉนที่บ้าน ที่วัด ที่หอ แห่งใดแห่งหนึ่งก็ดี ข้าพเจ้าทั้งหลายขอเชิญครูบาอาจารย์ ที่ข้าพเจ้าทั้งหลาย ได้ร่ำเรียนและศึกษาศิลปะ วัฒนธรรม ทุกสิ่งทุกอย่าง ขอให้ข้าพเจ้าทั้งหลายได้สำเร็จ ได้สำเร็จ ได้สำเร็จ สมความมุ่งมาดปรารถนา ทุกประการ หากแม้ว่าข้าพเจ้าทั้งหลาย ได้ล่วงล้ำก้ำเกิน ได้ขึ้นที่ต่ำ ได้ย่ำที่สูง ด้วยใจก็ดี ด้วยกายก็ดี ด้วยวาจาก็ดี ไม่ได้ตั้งใจก็ดี ข้าพเจ้าทั้งหลายก็ขอโทษกรรม กับอาจารย์พ่อครู ที่ข้าพเจ้าทั้งหลายได้ร่ำเรียน ในวันนี้ หากแม้ว่าข้าพเจ้าทั้งหลาย ได้ผิดด้วย วาจา ลับหน้าหรือว่าข้างหลัง ขอให้ครูบาอาจารย์ได้อโหสิกรรมให้แก่ข้าพเจ้าทั้งหลาย ให้อยู่ดีมีสุข อย่าได้อยู่ร้อน นอนทุกข์ มีความสุขกาย สบายใจ จะมากก็ดี ไปก็ดี ขอให้ข้าพเจ้าทั้งหลาย พ้นจากเคราะห์ภัย โศภภัยอันตราย แคล้วคลาดปลอดภัย มีโชคมีลาภ อายุมั่นขวัญเย็น เหมือนกันทุกคน สาธุ สาธุ สาธุ